پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

ایران در شرق باستان

تألیف

ارنست هرتسفلد

ترجمه

همایون صنعتی زاده

ایران
در شرق باستان

تألیف

ارنست هرتسفلد

ترجمه‌ی

همایون صنعتی‌زاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
تهران ۱۳۸۱

هرتسفلد، ارنست امیل. ۱۸۷۹-۱۹۴۸.
Herzfeld, Ernst Emil
ایران در شرق باستان / تألیف ارنست هرتسفلد؛ ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. ــ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛ کرمان: دانشگاه شهید باهنر (کرمان)، ۱۳۸۱.
ده، ۳۷۱، صد و سی و یک ص.: مصور.
ISBN 964-426-180-1
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Iran in the Ancient East: archaeological studies presented in the Lowell lectures at Boston.
۱. ایران ــ باستان‌شناسی. ۲. ایران ــ آثار تاریخی. الف. صنعتی‌زاده، همایون، ۱۳۰۴- ، مترجم. ب. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ج. دانشگاه شهید باهنر (کرمان). د. عنوان.
۹ الف ۴ ه / DSR۴۴
۱۳۸۱
۹۵۵/۰۰۴۳
کتابخانهٔ ملی ایران
م۸۱-۱۶۹۰۰

ایران در شرق باستان

تألیفِ ارنست هرتسفلد
ترجمه‌ی همایون صنعتی‌زاده
ویراستار: زهره بهجو
ناشر: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، و دانشگاه شهید باهنر کرمان
مدیر نشر: رحمت‌الله رحمت‌پور
نسخه‌پرداز و صفحه‌آرا: نوشین شاهنده
چاپ اول: ۱۳۸۱
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
ناظر چاپ: سیدابراهیم سیّدعلی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ بهمن
ردیف انتشار: ۱۸-۸۱

حق چاپ برای پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان محفوظ است.

شابک ۱-۱۸۰-۴۲۶-۹۶۴ ISBN 964-426-180-1

نشانی: تهران، صندوق پستی: ۶۴۱۹-۱۴۱۵۵، تلفن: ۳-۸۰۴۶۸۹۱، فاکس: ۸۰۳۶۳۱۷

فهرست

عنوان	صفحه
مقدمه‌ی مترجم	هفت
مقدمه‌ی مؤلف	نه
فصل اول: دوره‌ی پیش از تاریخ (قبل از اختراع خط)	۱
فصل دوم: سپیده‌دم تاریخ	۱۸۳
فصل سوم: دوره‌ی هخامنشیان	۲۲۷
فصل چهارم: دوره‌ی اشکانیان و ساسانیان	۲۸۱
یادداشت‌ها	۳۴۵
فهرست اختصاری [منابع]	۳۴۵
فصل اول	۳۴۵
فصل دوم	۳۵۵
فصل سوم	۳۵۸
فصل چهارم	۳۵۹
نام جاها	۳۶۱
نام اشخاص	۳۶۵
نمایه	۳۶۷

مقدمه‌ی مترجم

اگر این کتاب نیم‌قرن پیش به زبان فارسی ترجمه شده بود شاید میراث عظیم اشیای هنری این سرزمین با چنین گستردگی‌یی به یغما نمی‌رفت.

کتاب در ۱۹۴۱ م، یعنی در بحبوحه‌ی جنگ جهانی دوم که مسائل تاریخی و باستان‌شناختی اولویت نداشت، چاپ و انتشار یافت. همین نکته می‌تواند بیانگر اهمیت فوق‌العاده‌ی آن باشد، زیرا جامع‌ترین منبع و راهنما درباره‌ی تاریخ و فرهنگ و هنر پیش از تاریخ بومیان سرزمینی است که بعدها فلات ایران نام گرفت. این گفته به این معنا نیست که آنچه مؤلف دانشمند کتاب حدس زده و فرض کرده درست و بی‌نقص است؛ از جمله، رأی او در فصل سوم درباره‌ی تصویر اهورمزدا بر بالای نمای آرامگاه‌های شاهان هخامنشی در نقش رستم و تخت‌جمشید. ایرانیان باستان هیچ‌گاه برای اهورمزدا و امشاسپندان و دیگر فرشتگان شکل و تصویر قایل نبودند.

مترجم به هنگام نقل مفاهیم مورد نظر مؤلف سعی کرد تا سرحد امکان رعایت امانت را بنماید، اما یکی دو جا ناچار شد جمله‌یی را حذف کند؛ برای مثال، جایی که مؤلف درباره‌ی سوابق تاریخی یکی از امکنه‌ی نسبتاً مهم مذهبی حدس‌هایی زده بود، یا آنجاکه مؤلف اختلاف سلیقه‌ی خود با دیگر مستشرقان آن روزگار را یاد کرده بود و همچنین، مطالبی که اکنون دیگر کهنه شده‌اند.

مترجم خود را مرهون آقایان پرویز مرزبان و حبیب معروف و نیز انتشارات سروش می‌داند که «فرهنگ هنرهای تجسمی» را تألیف و انتشار داده‌اند. بی‌کمک این فرهنگ، مترجم نمی‌توانست حتی به طور ناقص از عهده‌ی این ترجمه برآید.

همچنین مترجم از مسئولان دانشگاه شهید باهنر کرمان که انگیزه‌ی ترجمه‌ی کتاب را فراهم آوردند و متصدیان پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی که ویرایش، صفحه‌آرایی، چاپ و نشر کتاب را بر عهده گرفتند، تشکر می‌نماید.

هـ ص. ز

مقدمه‌ی مؤلف

این کتاب روایتی است اصلاح‌شده و اندکی مفصل‌تر از هشت خطابه درباره‌ی تاریخچه‌ی باستان‌شناسی ایران که در پاییز ۱۹۳۴ م، در شهر بوستون امریکا ایراد شد. دو خطابه‌ی نخستین به دوره‌ی پیش از تاریخ ایران اختصاص داشت؛ یعنی درباره‌ی عصرهای نوسنگی، مس و مفرغ در فلات ایران بود. خطابه‌ی سوم، شرحی بود درباره‌ی دوره‌ی انتقالی پس از مهاجرت اقوام آریایی به فلات ایران. موضوع خطابه‌های چهارم و پنجم، معماری و مجسمه‌سازی در روزگار شاهنشاهی هخامنشیان بود. در خطابه‌ی ششم، دوره‌ی یونانی‌مآبی و هلنیسم در عصر سلوکیان و اشکانیان مورد بحث بود. دو خطابه‌ی آخر نیز در بیان شکوفایی پربرکت هنر ایرانی، مخصوصاً مجسمه‌سازی، در دوره‌ی ساسانیان بود.

روشن است نحوه‌ی تدوین مطالب در هنگام تألیف، با آنچه در سخنرانی‌ها ایراد می‌شود تفاوت‌هایی لازم و آشکار دارد. افزون بر این، انتشار نتایج کاوش‌های اخیر این امکان را فراهم آورد تا فرضیه‌ها و نظریات پیشنهادشده به‌نحوی شفاف‌تر و گسترده‌تر عرضه شود. این گستردگی و شفافیت در مورد دو خطابه‌ی مربوط به دوره‌ی پیش از تاریخ ایران بیش‌تر از دیگر قسمت‌ها لازم و واجب آمده بود. بنابراین، مؤلف ناگزیر شد تا به گونه‌یی قابل ملاحظه بر وسعت و ژرفای مطالب مورد بحث در این دو خطابه بیفزاید و نکات و موضوع‌های نوینی را ارائه دهد، به‌خصوص که محدودیت وقت سخنرانی‌ها فقط بحث مقدماتی را اجازه داده بود.

انتشار این اثر باکمک مالی مؤسسه‌ی کارنگی نیویورک ممکن گردید. عکس‌ها، آبرنگ‌ها و طرح‌هایی که در لوحه‌های کتاب آمده است، با یکی دو استثنا، برای اولین بار منتشر می‌شود و عمدتاً ماحصل دسترنج خود مؤلف است. نسخه‌های اصلی الواح ۱ الف، ۲ الف، ۳ الف، ۶، ۷، ۱۳، ۴۶، ۴۷ ب، ۵۲، ۶۰، ۶۱، ۶۳ ب، ۷۲ الف، ۷۳ ب، ۷۵-۸۶ را آقای دبلیو. وی. بوسه[1] و طرح‌های الواح ۴۸ و ۵۸ را آقای اف. کرفتر[2] و الواح ۵۰ و ۵۱ را مرحوم کی. برگنر[3]، در همان دوره‌یی که از سوی مؤسسه‌ی شرقی دانشگاه شیکاگو کاوش‌های تخت جمشید را سرپرستی می‌کردم، تهیه کردند. شکل‌ها، تصاویر و طرح‌هایی که در اینجا

1. W. V. Busse 2. F. Krefter 3. K. Bergner

منتشر می‌شوند نمونه‌یی از عکس‌ها و تصاویری هستند که روزی باید تمام و کمال منتشر شوند. با آنکه بعضی از طرح‌ها و شکل‌های آمده در متن به‌گونه‌یی کاملاً ابتدایی و شتابزده ترسیم شده‌اند، چاپ آنها برای روشن شدن مطالب و نکات مورد بحث واجب بود. شکل‌هایی که در دسترس همگان نبوده و در اینجا به چاپ رسیده است، برای کمک به درک خواننده انتشار می‌یابند. چاپ این شکل‌ها از ضرورت چاپ و انتشار شکل و تصویر اصلی این اشیا نمی‌کاهد.

فصل اول

دوره‌ی پیش از تاریخ (قبل از اختراع خط)

کاوش‌های باستان‌شناختی در شوش در دهه‌ی اول سده‌ی بیستم میلادی و کشف بقایای کهن‌ترین تمدن‌های بشری در ایلام، توسط هیأت باستان‌شناسان فرانسوی اعزامی به ایران، اسباب شگفتی همه‌ی پژوهشگرانی را فراهم آورد که در زمینه‌ی تاریخ شرق باستان کار می‌کردند. از هیچ سرزمین باستانی دیگری؛ نه مصر، نه بابلستان و بین‌النهرین و نه آناتولی، آثار هنرمندانه و باارزشی چون سفالینه‌های منقوش شوش به‌دست نیامده بود. درباره‌ی این سفال و مراحل گوناگون[۱] پیدایش و تحول آن تا به حال تألیفات بسیاری نشر یافته است، اما هنوز راهی بس طولانی را باید پیمود تا بتوان به حل مسائل عمده‌ی مربوط به سفالینه‌های باستانی شوش نایل آمد.

در ۱۹۱۱ م، یعنی چند سال پس از اکتشاف فرانسویان، نویسنده‌ی این سطور توفیق یافت در سامرا، واقع در شمال بغداد، گورستانی را نبش کند که به لحاظ زیبایی سفالینه‌های منقوش آن حایز اهمیت بود. در آن روزها، جدا افتاده بودن این گورستان معمای عجیبی می‌نمود. اما اکنون می‌دانیم که سفال‌های به‌دست‌آمده از شوش به سپیده‌دم دوره‌ی مس متعلق است، ولی سفال‌های پیداشده در سامرا از قدمت بیش‌تری برخوردار است و به روزهای پایانی عصر حجر تعلق دارد.[۲]

اصطلاح‌های «عصر حجر»، «عصر نوسنگی»، «عصر مِفرغ» و جز آن کاربردهای کاملاً متفاوتی دارند. اصطلاح «عصر حجر» یا «عصر نوسنگی» ابهامی ندارد. مراد از آن نبودن هرگونه فلز به‌جز طلا در آن دوره است. اصطلاح «عصر مِفرغ» هنوز دقیق و مشخص نیست و تلویحاً از تولید آلیاژهایی با نیت بهبودی بخشیدن به کیفیات و خواص فلز مس حکایت می‌کند. پی بردن به این معنا، حتی با کمک تجزیه و تحلیل شیمیایی، دشوار است. اما از همین آزمایش‌های اندک که تا به حال انجام شده است می‌توان یقین داشت که اکتشاف «مفرغ» با پیدایش خط، در حدود هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، همزمان بوده است. پس آغاز عصر

مفرغ در آسیای غربی همزمان است با صفحه‌ی اول تاریخ، یعنی با کهن‌ترین اسناد مکتوبی که تا به‌حال خوانده و توالی زمانی داده شده‌اند. بر این زمینه، نویسنده‌ی این سطور نخستین دوره‌ی تاریخی سومر را ـ که در اصطلاح «دوره‌ی سلسله‌های اولیه» می‌خوانند ـ «اوایل عصر مفرغ» می‌داند. اما اکثریت قریب به اتفاق پژوهشگران، به این علت که هنوز در جوامع آن زمان رواج مس بر رواج مفرغ غلبه داشت، آن را جزو عصر مس به‌شمار می‌آورند. وضعیتی همانند آنچه درست بلافاصله پس از پایان گرفتن «عصر نوسنگی» رخ داده بود. در آن روزها نیز مس پیدا شده بود و مردم آن را می‌شناختند؛ اما چون بسیار کمیاب و گرانبها بود، برای ساختن انواع ابزار و آلات بیش‌تر از سنگ، گل رس و استخوان یا مواد همانند استفاده می‌کردند. شاید تمایزگذاردن بین دوره‌ی آغازین عصر مس با نام «کلکولیتیک»[1] و دوره‌ی پایانی آن به عنوان «عصر مس»، با آگاهی‌هایی که اکنون داریم، دشوار باشد؛ اما این کار اقدامی سودمند خواهد بود. در حال حاضر، اصطلاحات «کلکولیتیک» و «عصر مس» هنوز هم، کم یا بیش، مترادف دانسته می‌شوند.

در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول (۱۹۱۱-۱۹۱۳ م)، بارون فون اوپنهایم[2] در تل حلف، تپه‌یی واقع در شمال بین‌النهرین، انبوهی از اشیای متعلق به دوره‌های پیش از تاریخ را از زیر خاک به‌در آورد. یافتن ظروف ساخت سامرا در تپه‌حلف و پیدا شدن ظروف تل حلف در میان آنچه از سامرا به‌دست آمده بود وجود ارتباطی مستقیم میان این دو جامعه را ثابت کرد. چندی بعد، آثار همانندی نیز ـ با کیفیت هنری ضعیف‌تر ـ از «موسیان» در شمال شوش و جنوب لرستان، و از «ریشهر» در نزدیکی بوشهر، کنار سواحل خلیج فارس، به‌دست آمد. ظاهراً سفالینه‌ی موسیان به دوره‌ی میانی شوش یک و شوش دو بازمی‌گردد و سفالینه‌ی ریشهر از آن هم قدمت بیش‌تری دارد.

در این هنگام، هنوز آثار مشابهی از بابلستان به‌دست نیامده و فلات ایران نیز از نظر باستان‌شناسی بکر و دست‌نخورده بود. قراین و امارات حکایت از آن می‌کرد که در گذشته‌یی بسیار دور و به‌کلی از خاطره‌ها رفته، تمدنی در برابر تمدن بابلی وجود داشته که به رغم تفاوت‌های محلی، یکدست و یکتا بوده و سرزمین‌های کوهستانی واقع در شرق و شمال بین‌النهرین را فرا می‌گرفته است.

اکتشافات باستان‌شناختی بعدی در رشته‌ی طویلی از چینه‌های پیش از تاریخ، نهفته در دل خاکریزهای اصلی سومر، موجبات اصلاح و تحول این نظریه را فراهم آورد. در سومر نیز در تمام طول هزاره‌ی پیش از آغاز تاریخ، در حدود ۳۰۰۰ ق‌م، تمدنی وجود داشته که سفالینه‌های نقاشی‌شده یکی از خصوصیات مراحل آغازین و پایانی تحول آن بوده است. در اینجا چون با «پیش از تاریخ مطلق»[۳]، یعنی دوره‌یی سر و کار داریم که برای آن هرگز تاریخگذاری دقیقی وجود نداشته است و نخواهد داشت، مناسب این است که مراحل مختلف تمدن پیش از تاریخ را به نام محل‌هایی بنامیم که به بهترین وجه نمایانگر آن تمدن کهن

1. Chalcolithic (early copper age)
2. Baron von Oppenheim

هستند. پس مرحله‌ی درست پیش از سپیده‌دم تاریخ ـ یعنی مرحله‌یی که چه بسا به‌زودی جزو تاریخ محسوب شود ـ را عصر جمدت‌نصر[1] می‌نامیم که نشانه‌ی دوره‌ی پایانی عصر مس بوده و سفالینه‌های منقوش آن گاهی تک‌رنگ و زمانی دو رنگ است. این دوره را می‌توان دست‌کم به دو مرحله‌ی جمدت‌نصر اولیه و جمدت‌نصر اخیر تقسیم کرد. پیش از آن، دوره‌یی است شامل چینه‌های فراوان‌تر و بنابراین، طولانی‌تر که سفالینه‌های آن ساده و غیرمنقوش است. این دوره را عصر اوروک می‌نامند، زیرا نخستین و بهترین نمونه‌های سفالینه‌ی آن در اوروک ـ ورکه[2] دیده شد. عصر اوروک دوره‌ی میانی عصر مس است. در دوره‌ی پیش از آن، باز هم نوعی سفالینه‌ی منقوش با سبکی ساده رواج داشت. این دوره را باید دوره‌ی «آغازین عصر مس یا کلکولیتیک» بنامیم. به این دوره «عبید» نام داده‌اند که اسم محلی در جنوب «اور» است. در مورد اینکه آغاز دوره‌ی عبید در عصر حجر یا بلافاصله پس از پایان عصر حجر واقعی بوده بین پژوهشگران مناقشه است. از سومر هنوز آثار کهن‌تری کشف نشده است. دلایلی قوی حاکی از آن است که پیدا نشدن آثار عصر حجر نه از روی تصادف و اتفاق، بلکه بدین سبب بوده است که آن سرزمین پیش از آغاز عصر مس، مسکن و مأوای دایم آدمی نبوده است.

مطالعات بعدی نشان داد که شوش نیز همین وضع را داشته است. گواه شباهت شوش و سومر، علاوه بر وجود لایه‌ی وسیعی از سفالینه‌ی غیرمنقوش که مرحله‌ی شوش دو را از مرحله‌ی شوش یک جدا می‌سازد، شباهت بسیار نزدیک سفالینه‌ی غیرمنقوش شوش با سفالینه‌های غیرمنقوش اوروک است که می‌توان آن دو را با هم در یک گروه طبقه‌بندی کرد. بنابراین، می‌توان مرحله‌ی شوش یک را با مرحله‌ی عبید سومر، و مرحله‌ی شوش دو را با مرحله‌ی جمدت‌نصر مطابق دانست. به عبارت دیگر، مرحله‌ی شوش یک با آغاز عصر مس و مرحله‌ی شوش دو با پایان عصر مس تطبیق می‌یابد.

از این شواهد می‌توان استنباط کرد که در روزگارهای پیش از تاریخ ـ که در این گوشه‌ی آسیا می‌شود هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد ـ شهر شوش، پایتخت دولت ایلام، همان تحولات و تغییراتی را به خود دید که بعدها در ادوار تاریخی نیز آنها را متحمل شد و تجربه کرد. سرنوشت شوش در دوره‌های معینی، با آنچه در سومر می‌گذشت پیوند می‌یافت و در دوره‌های معین دیگری، تحت تأثیر رویدادهایی قرار می‌گرفت که در بلندی‌های مشرق و شمال بین‌النهرین ـ فلات ایران ـ به وقوع می‌پیوست. بعدها خواهیم دید که در شمال فلات ایران نیز همین شرایط، با شباهتی حیرت‌انگیز، پیدا شده بوده است. از این گذشته، احتمالاً ساکنان کوهستان‌های بلند مشرف بر دشت‌های رسوبی بین‌النهرین موجبات آفرینش سفالینه‌ی منقوش سومر را در هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد فراهم آوردند. سفالینه‌یی که بعدها در ادوار تاریخدار، هیچ‌گاه سومر نتوانست یا نخواست همانند آن را تولید کند. به هر حال، باید پذیرفت که نه‌تنها در ادوار تاریخدار بلکه در روزگار پیش

1. Jamdat Nasr 2. Uruk-Warka

از تاریخ، میان مردم بومی بین‌النهرین و اقوامی که در فلات ایران آشیانه و مأوا داشتند رابطه‌یی مستقیم و بلاواسطه وجود داشته است. زیرا می‌بینیم رویدادهایی که در روزگار پیش از تاریخ، سرنوشت اقوام زنده را رقم می‌زند در ادوار تاریخدار بعدی نیز، همچون گذشته، سرنوشت مردم را تعیین می‌کند. تمدن‌های اقوام و مردم مورد بحث، فارغ از ذات و تبار آنان، یقیناً اساس واحدی داشته است. شاید پاره‌یی از تفاوت‌ها را بتوان ناشی از خصایص قومی دانست؛ اما بی‌تردید، همگونی‌ها و مبادله‌ی فرهنگی، به‌خصوص در سطوح برتر جامعه، اعتنای چندانی به حصارهای نژادی و دیوارهای قومی نداشته است.

این استنباط‌ها و نتایج را با اطمینان خاطر می‌توان بر آسیای غربی؛ یعنی آسیای صغیر، ارمنیه، سوریه، بین‌النهرین، آشور، بابلستان و سرتاسر فلات پهناور ایران تعمیم داد. در این سرزمین‌ها، فرهنگ و تمدن تقریباً همزمان پیشرفت‌هایی زیربنایی و بنیادین می‌یابند. برای مثال، در دشت‌های رسوبی بین‌النهرین فلز یافت نمی‌شود، ولی نواحی شمال غربی به‌گونه‌یی غیرمتعارف از نظر معادن و فلزات غنی است؛ پس مردم ساکن سرزمین‌های مشرق آناتولی و ارمنیه به سودمندی و خواص فلزات پی می‌برند و به تولید و مصرف آن می‌پردازند. بی‌تردید در آن روزگار، همین مردم کوه‌نشین که تمدنی پیشرفته داشتند ساکنان بین‌النهرین را با این اکتشافات آشنا ساختند. در دوره‌ی طولانی دستیابی به آلیاژهای مس، از جمله مفرغ، نیز چنین وضعیتی پیش آمد. اما در فاصله‌ی این دو دوره، فرهنگ و تمدن بین‌النهرین چون در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی به درجات بالاتری از رشد و تکامل دست یافت، تواناتر و قدرتمندتر شد و بر فرهنگ و تمدن کوه‌نشینان برتری و تسلط پیدا کرد. این برتری نه‌تنها آنان را به بهره‌برداری بلادرنگ از امتیازات جدیدشان واداشت، بلکه لزوم چنین بهره‌برداری خود عامل بسیار بااهمیتی در تاریخ سیاسی آن روزگار شد. این‌گونه ملاحظات و نتیجه‌گیری‌ها در مورد دیگر ابتکارها و نوآوری‌ها، مانند به‌کارگیری نیروی حیواناتی از قبیل الاغ و اسب برای مقاصد نظامی، یا استفاده از وسایلی چون گردونه‌ی جنگی و ارابه برای حمل و نقل و مسافرت، یا پیشرفت‌هایی در زمینه‌ی آبیاری و کشاورزی نیز صادق است. برای مثال، در سپاهیگری هرگونه ابتکار یا پیشرفت در زمینه‌ی جنگ‌افزارهای تعرضی، خود انگیزه‌ی پیدایش اسلحه‌ی دفاعی می‌شود. آن کس که مورد حمله قرار می‌گیرد به‌ناچار جنگ‌افزار مهاجم بیگانه را اقتباس می‌کند، به‌ویژه اگر جنگ‌افزار مهاجم از اسلحه‌ی مدافعان بومی قابلیت و کفایت بیش‌تری داشته باشد. هر چند در تحولات مهمی که بر اثر این‌گونه نوآوری‌ها پیدا می‌شوند مراحل پیشرفت تمدن‌ها احتمالاً بر یکدیگر منطبق نیستند، اما به طور کلی بایستی فرض را بر این گذاشت که مراحل گوناگون تحول فرهنگ‌ها و تمدن‌های آسیای غربی، در همه جا عملاً همزمان رخ داده است.

در این گستره‌ی پهناور زمانی و مکانی، می‌توان فرهنگ‌های مختلف را از یکدیگر تمیز داد و با هم مقایسه کرد؛ اما هنوز نمی‌توان به این پرسش پاسخ درست و قانع‌کننده‌یی داد که کدام قوم یا مردم این

فرهنگ‌ها را خلق و ابداع کرده است. اینک معقول‌تر آن است که از طرح این‌گونه پرسش‌ها پرهیز کنیم تا در دوره‌های بعدی با اطمینان بیش‌تری به این‌گونه مسائل مربوط به مردم‌شناسی بپردازیم. در عرصه‌ی روزگار پیش از تاریخ اروپا، هنگامی به مسائل مردم‌شناسی توجه شد که به مقادیر معتنابهی آثار باستان‌شناسی دست یافته بودند. گذشته از این، آگاهی‌های بسیاری نیز درباره‌ی اقوام ساکن شمال اروپا از آثار یونانی و رومی فراهم آمده بود. اگر بخواهیم از همین آغاز اکتشافات درباره‌ی روزگار پیش از تاریخ آسیای غربی، به تقلید از اروپا، مسائل مردم‌شناسی را نیز وارد حوزه‌ی تحقیقات خود کنیم احتمالاً به انحراف کشیده خواهیم شد. تا چندی پیش، این نظریه پذیرفتنی می‌نمود که دو تمدن مختلف، یکی در سومر و دیگری در ایلام، تقریباً همزمان پا به عرصه‌ی وجود گذاردند ــ البته این واقعیت که این دو سرزمین فقط صد کیلومتری از یکدیگر فاصله داشتند و هیچ‌گونه مانع و مرز طبیعی نیز بین آنها نبود خود، ایرادی جدی بر این نظریه بود.

تأیید تفاوت‌های بارز میان تمدن ایلام و شوش از یک‌سو و فرهنگ سومری از سوی دیگر، این عقیده را در من ایجاد کرد که تمامی تمایزات تمدن ایلامی ناشی از این واقعیت جغرافیایی و طبیعی بود که ایلام به فلات ایران نزدیک‌تر بود. سرگرم سبک و سنگین کردن این‌گونه نکات بودم که سر جان مارشال[1] در ناحیه‌ی سند، واقع در غرب و شمال غربی هند، اکتشافات حیرت‌انگیزی درباره‌ی تمدنی بسیار کهن و آشنا با مس و مفرغ انجام داد. همزمان، اندرسن[2] نیز در ایالت هونان[3] چین برای نخستین بار آثار تمدن عصر حجر را پیدا کرد.(۴) از چین و هندوستان سفالینه‌های نقاشی‌شده‌ی هنرمندانه و بسیار زیبایی به‌دست آمد. بنابراین، کاوش باستان‌شناسی در فلات ایران ــ که تا آن زمان هیچ عنایتی به آن نشده بود ــ جنبه‌ی فوریت پیدا کرد. اگر به ایران به مثابه سرچشمه و منشأ کهن‌ترین تمدن ایلام بنگریم، شاید بتوانیم رویدادهای غرب آسیا را با آنچه در جنوب و مشرق آسیا رخ داده است پیوند دهیم. فلات ایران، به سبب موقعیت جغرافیایی طبیعی خود، نقطه‌ی اتصال تمام تحولات و تغییراتی است که قاره‌ی پهناور آسیا به خود دیده است یا خواهد دید. در نتیجه، مسئله‌ی ما به طور کلی، به جای آنکه از دیدگاه محدود ذوق اروپایی مطالعه شود، از دیدگاه گسترده‌ی روابط آسیایی ـ اروپایی بررسی خواهد شد. هر چند هنوز در مراحل اولیه‌ی جست‌وجو هستیم، اما از هم‌اکنون، خطوط کلی این روابط بین‌قاره‌یی آشکار شده است و احتمالاً در آینده‌یی نه چندان دور، صورت حقایقی پذیرفتنی به خود خواهد گرفت. در بحث تاریخ تمدن و فرهنگ، مسئله‌ی یکپارچگی آسیا که در عرصه‌ی تاریخ سیاسی به‌ندرت محقق گردیده، عامل واقعی و عینی تحصیل‌شده‌یی است. [حتی می‌توان گفت که اگر به چشم بصیرت نگریسته شود] خود اروپا نیز رفته‌رفته به صورت یکی از شبه‌قاره‌های آسیا درمی‌آید. معنای این سخن آن است که چون می‌خواهیم به مسائل و مشکلات روزگارهای پیش از تاریخ بپردازیم، باید سرتاسر تاریخگذاری اروپا را با مراحل گوناگون تحول و تغییرات قاره‌ی آسیا هماهنگ

1. Sir John Marshall 2. J.G. Andersson 3. Honan

و همنوا سازیم. درست است که تاریخگذاری نسبی رویدادهای اروپا از هر جای دیگر متناسب‌تر و باقوام‌تر است، اما تاریخگذاری مطلق آن تنها تا اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد مورد اطمینان می‌باشد. اگر یکی دو تخمین راکه درباره‌ی طول عمر فرهنگ‌ها و تمدن‌های اروپایی زده‌اند کنار بگذاریم، تاریخگذاری دوره‌های کهن‌تر تمدن و فرهنگ‌های اروپایی بر معدودی از همزمانی‌های حاصل از مقایسه‌ی اشیایی متکی است که اصل یا بدل آنها از مصر ــ از طریق مدیترانه ــ آورده شده‌اند. سستی و ضعف پایه‌های تاریخگذاری مطلق اروپا به هنگام مرور نوشته‌ی کارل شوخ‌هارت[1] درباره‌ی تاریخگذاری تروایِ[2] یک و تروایِ دو آشکار می‌شود.(۵) آسیای صغیر و ارمنیه و ایران با سومر همانگونه رابطه‌یی را داشته‌اند که اروپا با حوزه‌ی مدیترانه داشته است. اما تاریخ سومر در حدود ۳۰۰۰ ق‌م آغاز می‌شود و روزگار پیش از تاریخ مشرق‌زمین دست‌کم تمام هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد را دربر می‌گیرد. بر این اساس، شاید بتوان برای دوره‌های بسیار کهن آسیا غربی تاریخ‌هایی مطلق به‌دست آورد. دوره‌هایی چندان کهن که در اروپای شمالی و حتی حوزه‌ی مدیترانه هیچ‌گاه نور تاریخ بر آنها نمی‌تابد. اگر بتوانیم ثابت کنیم میان آثار قابل تاریخگذاریی که از آسیای صغیر، ارمنیه و ایران به‌دست آمده است و اشیای پیداشده در اروپا قرابت و همانندی وجود دارد، آنگاه شواهد نوینی برای روزگارهای پیش از تاریخ اروپا به‌دست آورده‌ایم. بدیهی است برای فاصله‌های تاریخی چنان دوردست لزومی ندارد که ادوار مختلف، به‌گونه‌یی که در محدوده‌ی شرق باستان می‌بینیم، با یکدیگر دقیقاً همزمان باشند.

دوگلدان کوچکی راکه در لوحه‌ی ۲۰ نشان داده شده است، سال ۱۹۲۶ م در دکانی در همدان ــ اکباتان باستانی ــ یافتم.(۶) حال و هوای روزگارهای پیش از تاریخ را داشت. صاحب دکان نمی‌دانست از کجا پیدا شده بودند. سال بعد، تصادفی منجر به کشف محل پیدایش آنها در تپه‌گیان، نزدیک نهاوند، شد. در آنجا اشیای بیش‌تری را به من عرضه کردند. تصویر یکی از این اشیا نیز در لوحه‌ی ۲۰، آمده است. اینها نخستین نمونه‌های سفالینه‌های منقوش‌اند که در خود فلات ایران پیدا شده بود؛ به استثنای گنجینه‌یی که در سال ۱۸۷۶ م، از دامغان ــ هکاتم‌پولیس[3] ــ به‌دست آمده بود. تعدادی از اشیای این گنجینه در دربار تهران به جای ماند و بقیه توسط قاچاقچیان عتیقه‌جات، که مکان اصلی کشف آنها را امحا کرده بودند، به موزه‌های لوور، کنزینگتن و بریتانیا فروخته شد. در ۱۹۲۷، چند قطعه از اشیای این گنجینه را آقایان رابینسون به من هدیه دادند. پس از بازدید موزه‌ی احمدشاه در ۴-۱۹۲۳، در اثنای سه سال سفر در داخل ایران توانستم محل کشف این گنجینه را در تپه‌حصار، نزدیک دامغان، پیدا کنم. از این نمونه تپه‌های متعلق به روزگارهای پیش از تاریخ در ایران فراوان دیده‌ام. کهن‌ترین چینه‌ها در سومر، بدون استثنا در زیر صدها پا خاک و رسوبات نهفته‌اند؛ حال آنکه در ایران معمولاً بر روی سطح زمین یافت می‌شوند. علت این امر آشکار و در

1. Carl Schuchhardt 2. Troy 3. Hecatompylos

عین حال، از نظر تاریخی بسیار جالب است. در سومر که سرزمینی آبرفتی و شبه‌استوایی است، زندگی به شبکه‌ی وسیع آبیاری وابسته است. حتی اگر رودخانه‌یی تغییر مسیر دهد، با کندن نهری قابل قایق‌رانی، فاجعه جبران می‌شود. نتیجه آنکه، مردم ندرتاً مجبور به ترک آبادی‌های کهن و باستانی می‌شوند. اما در ایران که همواره کمبود آب دارد و داشته است (در گذشته کم‌تر از امروز)، جابه‌جایی و تغییر سکنای مردم، که آثار آن در همه جا پیدا است، آشکارا با تغییرات شرایط آبرسانی بستگی دارد. آبادی‌های روزگارهای پیش از تاریخ، همپای منابع آبی، از حواشی دشت‌های نمکی به دامنه‌های کوهستانی عقب‌نشینی می‌کنند و کویر نمک و بیابان بی‌آب و علف پیوسته زمین‌های زراعتی را فرامی‌گیرد.

در ده سال گذشته، کاوش و جست‌وجو درباره‌ی روزگار پیش از تاریخ ایران پژوهشگران و بیش از همه، سر اورل اشتاین[1] را سخت به خود مشغول ساخته بود. او می‌خواست ثابت کند که میان کهن‌ترین تمدن سند و تمدن سومری ارتباط وجود دارد. کاوش‌های باستان‌شناختی چندی، از جمله در تپه‌حصار، تپه‌گیان، سیلک نزدیک کاشان و لرستان آغاز شد.(۷) ایجاد هماهنگی میان این فعالیت‌ها ناممکن بود. در ۱۹۲۵، تقریباً دست خالی بودیم و حاصل این کاوش‌ها انبوهی آثار و اشیای گوناگون بود. امروز، آنچه واجب و لازم می‌نماید نظم دادن، طبقه‌بندی و مطالعه درباره‌ی اشیای به‌دست آمده است و نه ادامه‌ی کاوش و حفریات. برای همگان، جذبه‌ی کاوش‌های باستان‌شناختی سبب می‌گردد که تأمین هزینه‌های حفریات و کاوش باستان‌شناختی از تأمین مخارج مطالعه‌ی آثار به‌دست‌آمده و انتشار نتایج این مطالعات آسان‌تر باشد. همین امر دانشجویان فاقد آموزش‌ها و مهارت‌های لازم برای کاوش‌های باستان‌شناختی، ولی جویای شهرت و نام، را برمی‌انگیزد تا کاوشگر شوند و به این‌گونه حفریات دست بزنند. حفاری یکی از روش‌های تحقیق در باستان‌شناسی و مانند آزمایش‌هایی است که در رشته‌های علوم طبیعی انجام می‌گیرد. از حفاری باستان‌شناختی شواهد و قراینی برای حل مسائل به‌دست می‌آید، مسائلی که نه‌تنها همپای آگاهی‌های ما تغییر می‌یابند، بلکه متکی به این آگاهی‌های گذرا هستند. حفاری باستان‌شناختی نوعی هنر است، اما رشته‌یی مستقل در باستان‌شناسی نیست. بدون آگاهی عمیق و آشنایی نزدیک با معماها و مسائل تاریخی، هیچ کاوشگری نمی‌تواند این‌گونه مسائل را حل کند و هر قدر هم حسن نیت داشته باشد، قادر به درک صحیح آنچه می‌یابد و می‌بیند نخواهد بود. هیچ مشاهده‌یی نمی‌تواند جوابگوی مسائل پیش رو و مسائل آینده باشد. اگر حفاری و کاوش همگام با تحقیق نباشد، کاوشگر مانند آزمایشگری خواهد بود که با دانش و دانشمند قطع رابطه کرده است. او اشیایی را بر حسب تصادف و اتفاق پیدا می‌کند، ولی آنچه اهمیت واقعی دارد از نظرش پنهان می‌ماند. همه‌ی اشیا و آثار باستانی اهمیتی برابر ندارند. ترازوی سنجش اهمیت میزان متغیر آگاهی‌ها و دانش ما است.

1. Sir Aurel Stein

درستی حدس من که ایران منبع و منشأ آن تمدنی بوده است که در شوش دیده می‌شود به‌خوبی ثابت شد. در ۱۹۲۸ م، دست به حفریات در محلی زدم که در سال ۱۹۲۳ پیدا شده بود. محل در نزدیکی صفه‌ی تخت جمشید واقع است. تپه‌ی بیضی‌شکل ناچیزی که در حدود ۲۲۵-۳۰۰ متر مربع را می‌پوشاند و حداکثر ارتفاع آن ۳٫۵ متر بود. تپه اسم نداشت،(۸) می‌شد آن را هم پرسپولیس نامید. در ۱۹۳۱، به کمک ای. لانگزدورف[1]، که سرپرست کارگاه بود و از سوی مؤسسه‌ی مطالعات شرقی دانشگاه شیکاگو، به حفاری ادامه دادم. با آنکه فقط بخش کوچکی از تپه را کاوش کردیم، اما سیل تناوری از اشیای کوچک که اغلب سفالینه بود به راه افتاد.(۹)

در تعیین «دوره‌ها» برای این آثار، جمع بستن آنها موجب گمراهی می‌شود؛ زیرا بعضی از اتاق‌ها بارها مرمت و بازسازی شده‌اند. همچنین آشکار است که پس از دوره‌یی با طول نامعین، آبادی دیگری که بیش‌تر جنبه‌ی عشایری داشته، در همان محل پای گرفته بوده است. بر روی تپه، مطابق معمول، آثار چند قبر قرون وسطایی دیده می‌شد. با در نظر گرفتن این محدودیت‌ها، تپه فقط از دوره‌ی واحدی حکایت می‌کند.

بناها از گل لگدخورده با جرزهای باریک و کوتاه ساخته شده‌اند و انبوهی اتاق‌های کوچک و تنگ دارند. نمی‌توان آنها را مجموعه‌یی از «خانه»ها دانست. در شرق نیز همانند اروپا عادت این است که در گذشته‌ی دوردست، به دنبال بقایای بناهای کوچک کلبه‌مانندی باشیم که یکی دو اتاق بیش‌تر ندارند؛ کلبه‌هایی که مأوای خانواده‌های کوچکی بوده‌اند.

تپه‌ی نزدیک تخت جمشید از مقوله‌ی دیگری است. در اینجا مجموع اتاق‌ها بنایی نسبتاً بزرگ را به‌وجود آورده‌اند. ساختمان به‌گونه‌یی نامتعارف از استحکام خوبی برخوردار بوده است. دیوارها دوسوم ارتفاع خود را حفظ کرده‌اند. در اینجا و آنجا آثار رنگ‌های سفید و قرمز دیده می‌شود. درها کوتاه و تنگ، با یک الی یک متر و نیم ارتفاع، و پنجره‌ها از این هم تنگ‌ترند. در اتاق‌ها اسباب و اثاثیه‌ی زندگی یافت شد. در ظرف‌های سفالین بقایای آذوقه و سنگ چخماق به‌جا مانده بود. در یکی از همان اتاق‌های تنگ و تاریک، مجموعه‌یی بزرگ از صدف و دیگر سنگواره‌ها و گوش‌ماهی و استخوان‌های حیوانات دریایی به‌دست آمد که شاید برای مراسم جادوگری بدوی به‌کار می‌رفته است.

ظاهراً آبادی را ناگهانی تخلیه کرده بوده‌اند، اما علت و سبب این تخلیه‌ی ناگهانی را نمی‌توان پیدا کرد. نه اثری از حمله و یورش دیده می‌شود و نه نشانی از شیوع بیماری‌ها و تغییر منبع آب. در هیچ‌یک از اتاق‌ها یا دهلیزها قبر یا جسدی پیدا نشد.

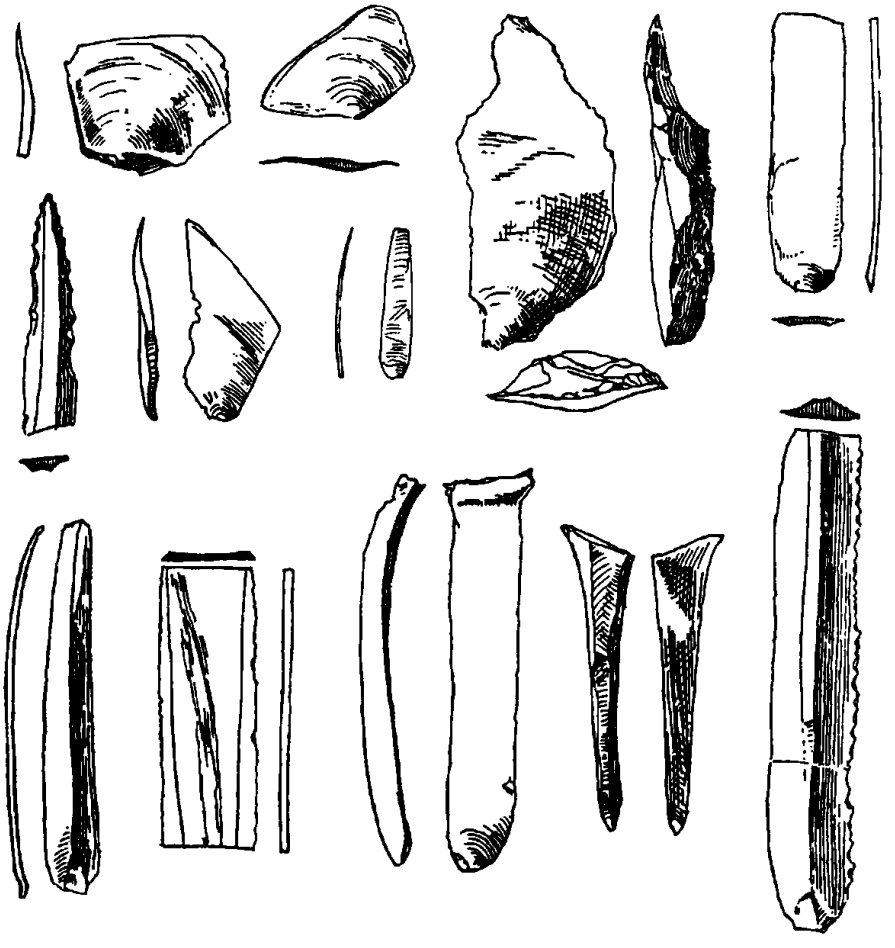
معماری این آبادی که در واقع، مجتمع مسکونی واحدی می‌باشد، حاکی از آن است که ساکنان آن مجتمع به صورت تک‌فامیلی زندگی نمی‌کرده‌اند. زندگی آنان به صورت طایفه‌یی می‌گذشته است و روابط

1. A. Langsdorff

زناشویی نامتعارف می‌داشته‌اند؛ از همان نوع روابط زناشویی نامتعارفی که آثار آن را در اطراف و اکناف و ادوار مختلف فلات ایران یافته‌اند. در ایلام ــ که چون پای مردم ساکن آنجا پیش می‌آید باید آن را بخشی از فلات ایران دانست ــ بنا بر اسناد مکتوبی که به صورت سنگ‌نبشته‌های باستانی پیدا شد، در تمام طول تاریخ دو هزار و پانصد ساله‌ی آن، حق وراثت به زنان تعلق می‌داشته است. وارث قانونی تاج و تخت سلطنت پسر شاه نبود، بلکه این میراث پسر خواهر شاه می‌رسید. شاهان ایلام خود را از سلاله‌ی شهبانویی اساطیری می‌پنداشتند که وظیفه‌ی حفظ تبار او در طول زمان، از دختر به دختر محول شد. بعدها نیز در سکستان (سیستان) مشاهده می‌شود که جانشینیِ امیر محلی به پسرِ خواهرِ او می‌رسد. هخامنشیان روابط زناشویی آریایی خود را، که با این‌گونه رسوم تفاوت‌های فاحش داشت، تغییر دادند تا با آنچه بومی فلات ایران بود سازگار شود. ایرانیان بر این باور بودند که فقط شخص ذکور می‌تواند صاحب خوَرنه[1] یا فرّ شاهی شود. اگر هم نسل مذکر قطع می‌شد، سلسله‌ی تازه به سلطنت رسیده برای آنکه مشروعیت یابد، لازم بود با دختری از خاندان سابق شاهی ازدواج کند. مجاز بودن ازدواج با محارم ــ ازدواج میان برادر و خواهر ناتنی ــ که در میان ایرانیان رواج داشت نتیجه‌ی همین تلاش برای ایجاد سازگاری میان آداب آریاییان و رسوم بومیان فلات ایران بود. در مورد رسم وراثت به زن، رواج این رسم‌ها حکایت از آن دارد که در گذشته‌یی بس دورتر، زندگی جامعه با نظام مادرشاهی اداره می‌شده است، نظامی که مبتنی بر رسم چندشوهری و همبستری دسته‌جمعی بود. آنچه معماری مجتمع مسکونی کاوش‌شده در تپه‌ی نزدیک تخت جمشید دقیقاً بر آن دلالت دارد رواج همین رسم و نظام است. خصیصه‌ی استثنایی و نادر بودن این‌گونه رسوم یکی از قراین قوی برای پی بردن به روابط مردم‌شناسی است. می‌توان پنداشت که ساکنان این مجتمع مسکونی با مردم ایلام و اقوامی که بعدها ساکن ولایت ایران شدند ــ مانند مردم سکستان ــ خویشاوندی نزدیک داشته‌اند. این قوم در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد شامل طوایفی در آسیای صغیر و هندوستان غربی بود که رسومی همانند در میان آنان رواج داشت و بی‌تردید، کاملاً آسیایی بودند.

هنوز عصر حجر است. هر چه آلات و ابزار وجود دارد از سنگ و چخماق و گل و سفال است، گه‌گاه شیشه‌ی آتشفشانی به‌کار می‌برند. فلز به‌کلی ناشناخته است.(۱۰) تقریباً تمام سنگ چخماق‌های به‌دست‌آمده ریزدانه و خشن هستند (شکل ۱). اثری از سنگ صیقل‌یافته دیده نمی‌شود. این آثار اگر با نمونه‌های اروپایی مقایسه شوند، به‌نظر باید متعلق به دوره‌یی کهن‌تر از عصر حجر اخیر باشند. از نظر شکل و شیوه‌ی به‌کاررفته در ساخت آنها با نمونه‌هایی که از کاوش‌های باستان‌شناختی دیگر نقاط غرب آسیا پیدا شده‌اند، تفاوتی ندارند.

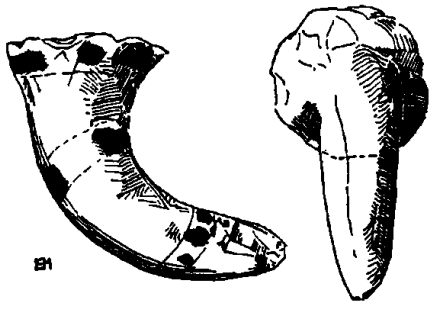
1. *Xvarnah*



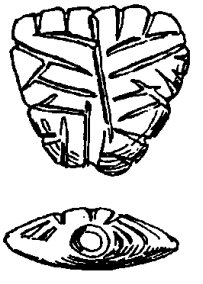
شکل ۱

به طور مثال، برای ساختن ابزار نخ‌ریسی، واحد توزین، سنگ‌های بازی و زیورآلات از گل استفاده می‌کردند. در رشتن و بافتن مهارت داشتند. مردمی بودند آرام که در صلح و صفا می‌زیستند. این را از آنجا می‌دانیم که می‌بینیم هیچ‌گونه جنگ‌افزاری نداشتند. تنها اسلحه‌ی آنان گرزهای کوچک و فلاخن و گلوله‌های گلی بود که با آنها فقط می‌شد پرنده شکار کرد و در جنگ با دیگر مردمان کاربرد نداشت. در شمال غرب هندوستان نیز شاهد همین وضع و احوال هستیم که قرینه‌ی دیگری است بر شباهت و خویشاوندی میان این دو فرهنگ. حتی برای نمونه هم سر یک پیکان پیدا نشد. کمان ناشناخته بود، همچنان‌که تبر. تعدادی میخ‌های گلی خمیده که خیلی خوب در مشت جا می‌گرفت پیدا شد (شکل ۲). نمونه‌های همانند آنها از ریشهر، واقع در خلیج فارس و سومر، به‌دست آمده است. این میخ‌ها معمولاً همراه با داس‌هایی گلی شبیه به آرواره‌ی الاغ پیدا می‌شوند. آرواره‌ی الاغی که به جای دندان، گاهی سنگ چخماق در آن کار می‌گذاشتند. می‌گویند از این میخ‌های منحنی برای محافظت دست چپ به هنگام درو استفاده می‌شده

است. تردیدی نیست، مردمی که در این مجتمع مسکونی می‌زیستند کشاورز و برزگر بوده‌اند. تپه‌یی که مجتمع را در دل خود دارد، در دشتی حاصلخیز و کنار نهری واقع است که آب آن از چشمه‌یی در فاصله‌ی نه چندان دور، از زیر کوه می‌جوشد. چشمه‌یی که هنوز هم قداست خود را حفظ کرده و مملو از ماهیانی است که در حفاظ تقدس چشمه، در امنیت به‌سر می‌برند. شرایط اقلیمی فلات ایران برای پیدایش کشاورزی اولیه به‌مراتب مناسب‌تر و مستعدتر از دشت‌های رسوبی سومر است. کشاورزی بین‌النهرین بر راه‌آبه‌های بزرگ و نهرهای پهناور منشعب از فرات و دجله متکی است. لازمه‌ی کشاورزی گسترده نیروی کار متشکل است. امری که پیش‌شرط وقوع آن، زندگی شهری و وجود دولتی بااقتدار است و نه آبادی‌های کوچک با ساکنانی محدود. بنابراین، کشاورزی بدوی در فلات ایران سابقه‌یی بس طولانی‌تر از کشاورزی در دشت‌های کم‌ارتفاع بین‌النهرین دارد. در پایان عصر حجر، بومیان فلات مرتفع ایران نسبت به اقوام ساکن دشت‌های بین‌النهرین به درجه‌ی بسیار بالاتری از تمدن رسیده بودند.



شکل ۲

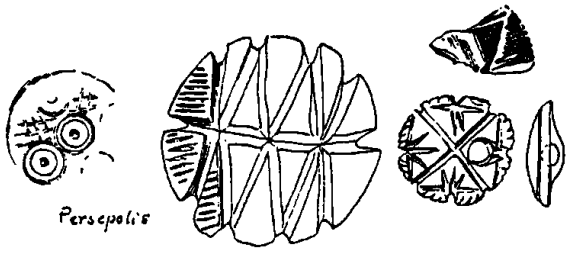


شکل ۳

در محل حتی یک گور هم پیدا نشد. ظاهراً آنان رسم نداشتند درگذشتگان خود را درمجاورت خانه‌ی خود دفن کنند. در «سامرا»[1] وضع به‌عکس بود. قبرستانی یافت شد که در مجاورت آن، اثری از آبادی و سکونت آدمیان وجود نداشت. شاید دلیل پیدا نشدن هیچ‌گونه زیورآلات فردی همین مرسوم نبودن به خاکسپاری مردگان باشد. تنها زیور واقعی که پیدا شد فیروزه‌ی کوچکی است به شکل قلب که طرحی بر روی آن حک شده است (شکل ۳). در اینجا نیز همانند سامرا و عبید، هنوز استفاده از سنگ لاجورد شروع نشده بود و فقط فیروزه را می‌شناختند. با وجود نهایت سادگی، در ساخت این آویزه سلیقه به‌کار رفته است. همان سلیقه‌یی که در ساخت دکمه‌های بی‌شمار پیدا شده می‌توان مشاهده کرد. نمونه‌یی از این دکمه‌ها در لوحه‌ی ۱ و شکل ۴ آورده شده است. روی آنها اندکی محدب است و پشت آنها صاف با سوراخی برای دوختن به جامه. هیچ‌گاه دکمه‌ها به صورت جفت پیدا نمی‌شوند. با توجه به اندازه‌ی بزرگ آنها، احتمالاًبه صورت تک و برای نگاه داشتن ردا بر روی شانه به‌کار می‌رفته‌اند. نظریه‌یی که بعداً پیدا شد این

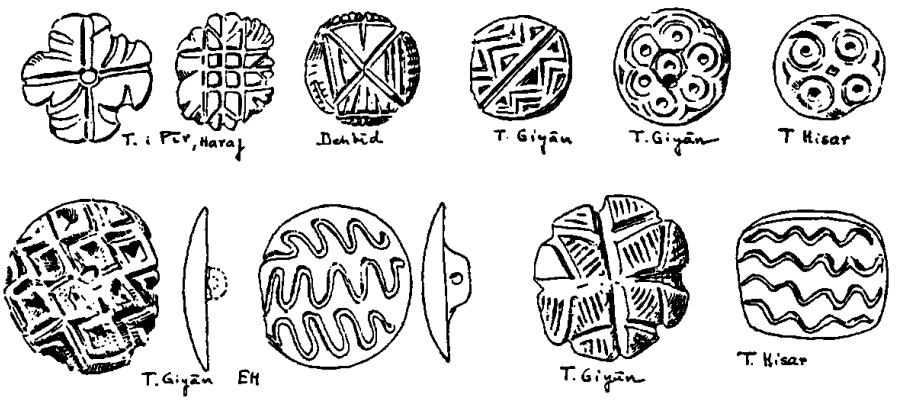
1. Samarra

بود که تمام آنها را، به عنوان مهر، برای نشانه‌گذاری روی درب گلی خمره‌ها یا ظروف گلی حاوی مایعات و جامدات مصرف می‌کردند تا مالک ظرف مشخص باشد. درب این ظرف‌ها درست همانند درب ظرف‌هایی است که بعدها در چینه‌های متعلق به روزگارهای پیش از تاریخ، در همه جای سومر و ایلام یافت شد (← لوحه‌ی ۱). شبیه این دکمه‌ها، نه‌تنها در تپه‌گیان (شکل ۵)[۱۱] و جنوب شرقی ایران (مقایسه شود با نمونه‌های «تل پیر»[1])، بلکه در «ارپاچیه»[2] (نزدیک نینوا) و «چغاربازار»[3] بین‌النهرین (شکل ۶) نیز پیدا شد. با آنکه این دو محل بیش از هزار و پانصد کیلومتر با یکدیگر فاصله دارند، پیدا شدن این دکمه‌های یکسان ارتباط میان فرهنگ‌های ایران و بین‌النهرین را اثبات می‌کند. به نمونه‌هایی که دایره‌های متحدالمرکز دارند و در شکل‌های ۴، ۵ و ۶ آورده شده‌اند توجه شود. لوحه‌ی ۱، تصویر دکمه‌ی مثلث‌شکلی را نشان می‌دهد که با نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تپه‌گیان یکسان و چیزی است بین دکمه‌ی واقعی و سگک. نمونه‌های دیگری از تپه‌گیان و ارپاچیه در شکل ۷ و لوحه‌ی ۱۶ ارائه شده است. سادگی طرح روی دکمه‌ها یکدستی اسلوب به‌کار رفته را محسوس‌تر می‌سازد. اگر مراد از مهر سطحی صاف باشد که قطر طویل آن را سوراخ (و این‌گونه سوراخ امکان دکمه بودن را منتفی می‌سازد) و بر روی آن نقشی معکوس حک کرده باشند؛ میان نمونه‌های بی‌شمار به‌دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون، نزدیک تخت‌جمشید، فقط یک مهر دیده می‌شود (لوحه‌ی ۱). در تپه‌گیان و دیگر نقاط ایران از این‌گونه مهرهای یکسان فراوان به‌دست آمده است (شکل‌های ۱۲۸-۱۲۹). در اینجا با نمونه‌ی اولی و اصلی مهری آنچنان کهن روبه‌رو هستیم که همانند آنها را در سومر، در قدیم‌ترین چینه‌های عبید می‌توانیم بیابیم. در بین‌النهرین و آشور باید حتی به دوره‌ی باستانی‌تر تل حلف رجوع کرد. در تل باکون هنوز شکل اولیه و اصلی خود را ــ که دکمه‌مانند می‌باشند و نه مهرمانند ــ حفظ کرده است. پس می‌بینیم که مهر کردن، نه‌تنها پیش از ابداع خط بلکه حتی قبل از اختراع مهر رواج داشته است. مهرهای مسطح این چنین پیدا شدند. پیدایش مهرهای استوانه‌یی نیز به همین منوال بود. مهرهای استوانه‌یی نیز در ابتدا تعویذهایی بودند که به منظور نشانه‌گذاری روی گل برای تشخیص مالکیت، به‌کار می‌رفتند. مالکیت مفهومی بسیار کهن و باستانی است که نه‌تنها در فطرت آدمی می‌باشد بلکه چه‌بسا از خود آدمیزاد نیز قدیمی‌تر و باسابقه‌تر است. اما علامت‌گذاری برای ثبوت مالکیت، خود دلالت بر وجود نظم و قانون می‌کند.

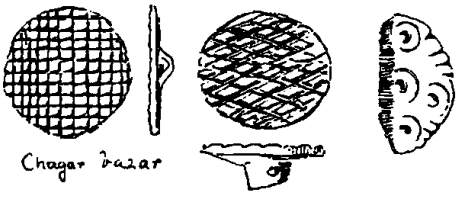


شکل ۴

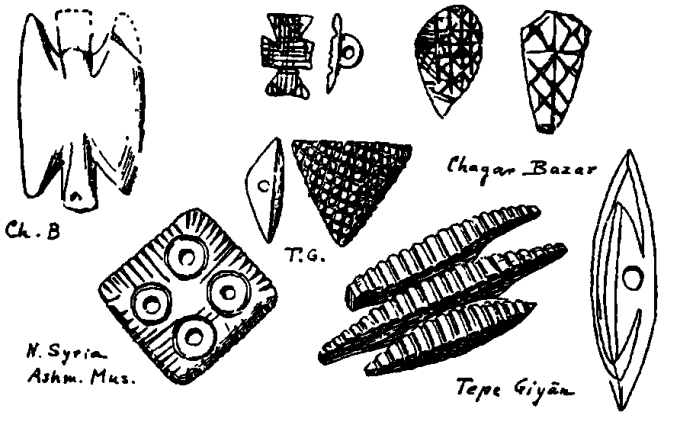
1. Tell i Pīr 2. Arpachiyya 3. Chagar Bazar



شکل ۵



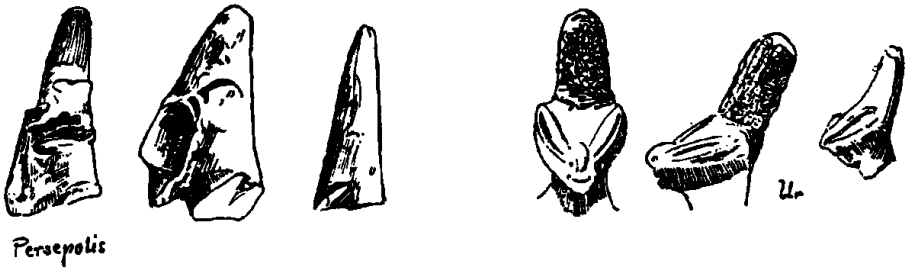
شکل ۶



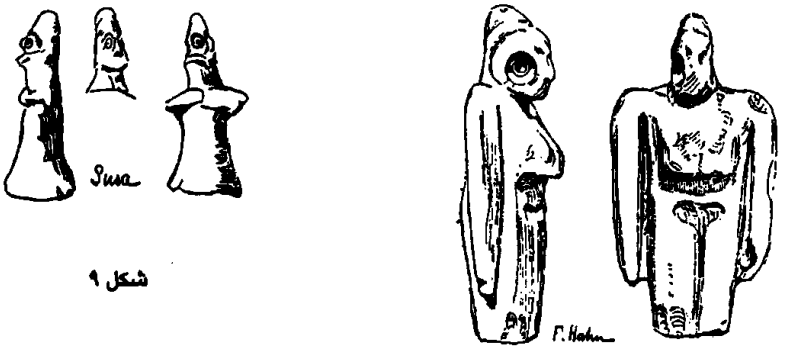
شکل ۷

اگر این ملاحظات و تأملات مختصر بینشی درباره‌ی مفاهیم مالکیت و قانون و نظم به دست داد، پیکره‌های کوچک گلی پخته اغلب رنگ‌آمیزی شده، وگاهی بدون رنگ، نیز باید ما را در زمینه‌ی آشنایی با عقاید و باورهای دینی مردم ساکن این مجتمع مسکونی تا اندازه‌یی راه‌گشا باشد (لوحه‌ی ۲). پیکره‌های زن به‌مراتب بیش از پیکره‌های مرد است. بعضی کاملاً ابتدایی و آزمایشی هستند. پاره‌یی، دست‌ها و پاهایی با حالات گوناگون دارند. خیلی‌ها هم نه دست دارند و نه پا. گاهی سر دارند و گاهی ندارند. زمانی فقط عضله‌ی شانه یا پا را نشان داده‌اند و به جای بازو، فقط به ایجاد برآمدگی اکتفا کرده‌اند. از یکدستی سبک

اصلاً خبری نیست. آنچه هست سبک تجریدی و انتزاعی همزمان با کوشش آشکار برای انعکاس واقعیت است. طبقه‌بندی‌های زیبایی‌شناختی امروزی در عرصه‌ی هنر، از قبیل سبک تجریدی، طبیعی، امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم درباره‌ی این آثار باستانی هیچ‌گونه کاربردی ندارد. سر مردی که در شکل ۸ آمده، کاملاً طبیعی است و همه‌ی اجزای صورت در سر جای خود و با تناسب صحیح آورده شده است. اما همین مضمون را نیز به‌دفعات به شکل مخروطی نوک‌تیز نشان داده‌اند که در دو سوی آن، دو شکاف به جای چشم گذاشته‌اند. در کهن‌ترین چینه‌های عبید و همچنین در چینه‌ی همزمان اوروک نیز چشم‌ها را به همین شیوه نشان داده‌اند (شکل ۸). در شوش یک (یا چینه‌های کهن‌تر) و «خفاجه»[1] نیز از همین سبک پیروی شده است (شکل ۹). پیکره‌یی که در شکل ۱۰ دیده می‌شود از سنگ ساخته شده و بسیار ابتدایی است. این تندیس از سومر به‌دست آمده است و به مجموعه‌یی خصوصی تعلق دارد که پیش از این در برلین بود.



شکل ۸



شکل ۹

شکل ۱۰

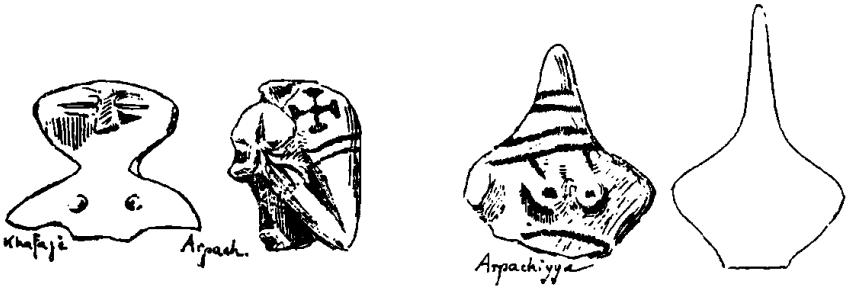
بر روی پیکره‌های به‌دست‌آمده از مجتمع مسکونی نزدیک تخت جمشید، طرح صلیب شکسته نقاشی شده است که برجستگی خاصی دارد. در بعضی از پیکره‌ها، این نقش نه‌تنها روی بازو بلکه بر تمام بدن نقاشی شده است. این‌گونه علامت‌گذاری یادآور خالکوبی روی تندیس‌های بسیار کوچک متعلق به اوایل

1. Khafaja

دوره‌ی پیش از سلسله‌های فراعنه‌ی مصر است. باز در ارپاچیه است که جفت کامل و قرینه‌ی دقیق این نشانه را می‌یابیم. یکی دیگر از نمادهای آشنا برای ساکنان مجتمع مسکونی تل باکون، صلیب به‌اصطلاح «مالتی» است که به جای صلیب معمولی، بر روی شانه‌ی پیکره ترسیم شده و در شکل ۱۱ آمده است. در همین شکل، تصویر نمونه‌های دیگر پیکره‌یی را که در ارپاچیه پیدا شده است، می‌توان دید. از مجتمع مسکونی تل باکون پیکره‌ی غیرمنقوش بی‌همتایی به‌دست آمد، شبیه پیکره‌ی متعلق به عصر حجر از «کنوسوس»[1] واقع در جزیره‌ی «کرت»، که کیفیت و رنگ گلِ آن نشان می‌دهد که بومی نیست. در شکل ۱۲، می‌توان شیئی وارداتی ساخت کنوسوس را با نمونه‌پیکره‌های ساخت تل باکون مقایسه کرد. نمونه‌پیکره‌ی واردشده از کنوسوس بر قطر سینه‌اش دو خط موّاج و موازی دارد شبیه همان طرحی که معمولاً روی دامن کوتاه مردان تپه‌حلف، یعنی کهن‌ترین پیکره‌های به‌دست‌آمده از آنجا دیده می‌شود. این پیکره را بایستی در عصر حجر از جزیره‌ی کرت به تل باکون، نزدیک تخت جمشید، آورده باشند. همان‌گونه که ساکنان «تپه گَورا»[2] نیز بتچه‌های خود را از مغرب آسیای صغیر وارد می‌کردند. همانندی‌هایی که میان هنر ارپاچیه از یک‌سو و هنر دیگر نقاط باستانی وابسته به ارپاچیه از سوی دیگر دیده می‌شود قرینه‌یی بر داد و ستد و بازرگانی نیست، دلیل مثبتی است که ساکنان این نقاط، فرهنگ مشترک و واحدی داشته‌اند. تمام پیکره‌های به‌دست‌آمده از مجتمع مسکونی تل باکون بدون سر هستند. تا به حال دو قطعه از یک پیکره که به هم بخورند پیدا نشده است. اینها باید بت‌های کوچک خانگی بوده باشند. به احتمال بسیار زیاد، پیکره‌های مؤنث به ایزدبانوی مادری آن جامعه‌ی بدوی تعلق دارد که نظام اداره‌ی آن بر مادرسالاری استوار بوده است. این واقعیت که حتی یک پیکره هم پیدا نشده است که سر آن را نزده یا نبریده باشند با تخلیه‌ی ناگهانی مجتمع مسکونی تل باکون بی‌ارتباط نیست و از نوعی کیفر و مجازات حکایت می‌کند. احتمالاً پیکره یا بت کوچک خانگی نتوانسته یا نخواسته است به پرستندگان خود یاری رساند، سرش را بریده‌اند. لوحه‌ی ۲ (مقایسه شود با شکل ۱۲) تصویر بت کوچکی است از گل خام که از گورستان سامرا به‌دست آمده است و از دیگر پیکره‌ها باستانی‌تر و بدوی‌تر می‌نماید.

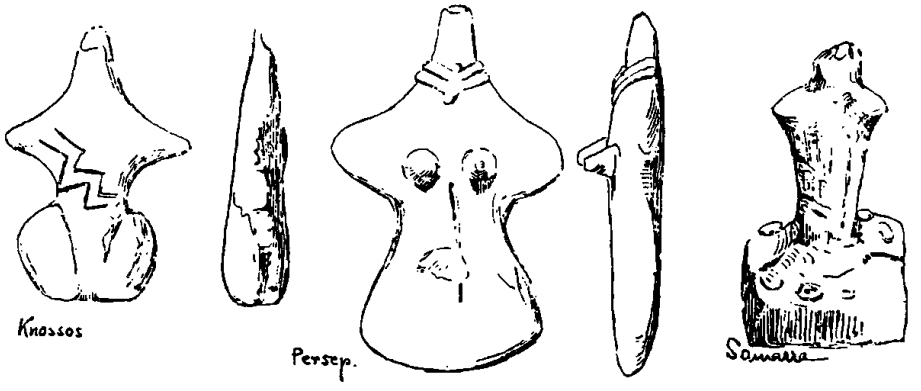
گذشته از پیکره‌های آدمی، انواع پیکره‌ی حیوانات، هم اهلی و هم وحشی، نیز به‌دست آمد؛ از قبیل گاو و گوسفند و سگ و شیر و پلنگ و انواع پرندگان. پاره‌یی از آنان بسیار هنرمندانه ساخته شده‌اند، (← لوحه‌ی ۳ و شکل ۱۳). پیکره‌ی پرندگانی نیز، دقیقاً با همین سبک و اسلوب، نه‌تنها از تپه گیان و «آنو»[3] و دیگر نقاط ایران بلکه از ژرف‌ترین چینه‌های حفاری باستان‌شناختی در سومر و آسیای صغیر به‌دست آمده است. شاید از نذورات و مقدس بوده‌اند، یا آنکه طلسم مخصوص محافظت از درندگان یا باروری گله و یا کامیابی در شکار و صید بوده‌اند. شاید هم نمونه‌هایی از کهن‌ترین و نخستین کوشش‌های آدمی برای تقلید از آفاق باشد؛ نخستین جوشش‌های تخیل خلاق آدمی، یعنی هنرهای تجسمی.

1. Knossos 2. Tepe Gawrā (در آشور، بین عراق و سوریه‌ی کنونی) 3. Anau



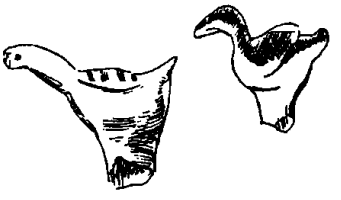
a b c

شکل ۱۱



a b c

شکل ۱۲

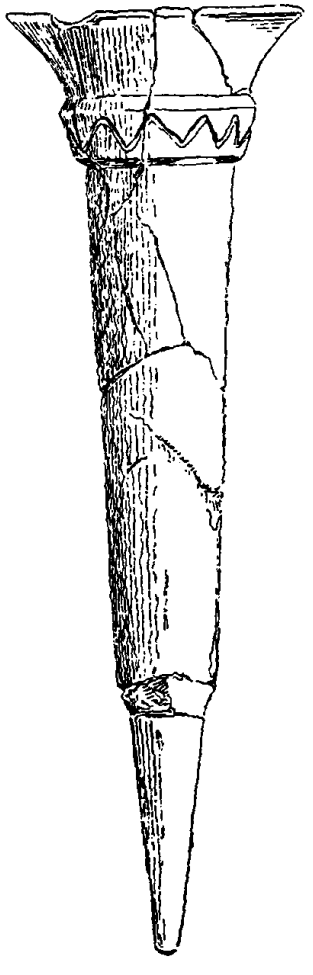


شکل ۱۳

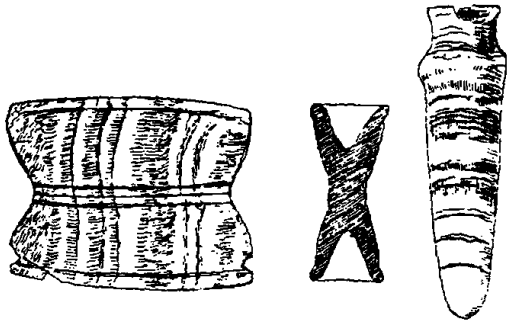
درکتابی دیگر تصویر دو جام را، یکی از سنگ سیاه و دیگری[۱۲] از سنگ مرمر تراشیده شده، به چاپ رسانده‌ام. این هر دو از مجتمع مسکونی تل باکون، نزدیک تخت جمشید، به‌دست آمد. در شکل ۱۴، جام مرمر دیگری دیده می‌شود که دست‌کم ۳۸ سانتی‌متر بلندی دارد و به شکل شاخی کشیده ساخته شده است. این جام با شاخ بز منسوب به «ژوپیتر» بی‌شباهت نیست. در ایران، از آن به عنوان گلدان استفاده می‌کردند و به‌خصوص در سیستان، اوایل عصر مس، خیلی مورد پسند بود. کهن‌ترین این گلدان‌ها به ریخت‌های شگفت‌انگیزی ساخته شده‌اند، به همان شگفتی آثار مربوط به «سومر»، «ادب»، «اور» و «اوروک». در شکل ۱۵، دو ظرف مرمرین دیگر با ریخت نامتعارف، مربوط به سامرا، دیده می‌شود. باید

جای مخصوص رنگ‌های سیاه و قرمز باشد. بومیان فلات ایران در روزگارهای پیش از تاریخ، همانند دیگر اقوام و طوایف بدوی، خودشان را رنگ می‌کردند. بر روی پیکره‌های آدمی، شکل صلیب‌های شکسته یا نمادهایی دیگر دیده می‌شود. بر روی بدن اشخاص نقاشی یا خالکوبی می‌شد. شیء مرمرین شاخ‌مانند به‌دست آمده از سامرا، و نیز شوش یک، بر الگویی سفالی ساخته شده است. ظرف‌های سفالینی را که ظرف مرمری پیدا شده در مجتمع مسکونی تل باکون بر آن الگو ساخته شده است، در لوحه‌ی ۱۳ می‌توان تماشا کرد.

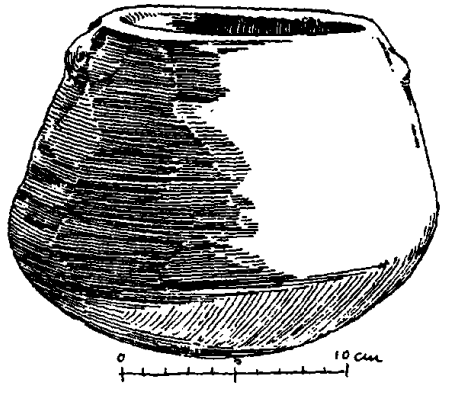
مختصر وسایل خانه و کاشانه‌ی آدم بدوی، میدانی با وسعت کافی برای نمایش تخیل خلاق او نیست. تخیل خلاقی که نه‌تنها وجه تمایز آدمی با دیگر جانداران است بلکه موجبات تحول و تکامل تمدن‌ها را فراهم می‌آورد و سرانجام به بزرگ‌ترین و دیرپاترین کامیابی‌های آدمی منجر می‌شود. در این مرحله‌ی بسیار ابتدایی از اوج گرفتن تمدن، تمام توانایی هنرمندانه‌ی آدمی در تولید صنعتی زیر پا افتاده و خاکی، یعنی سفالگری متمرکز می‌شود. صنعتی که درست به علت همین خاکی بودن از دیگر رشته‌های تولیدی بادوام‌تر و کهن‌تر است. از همین‌جا می‌توان دریافت که چرا در عصر حجر سفالگری هنری والا بود، حال آنکه با پیدایش و رواج مصرف فلز از اهمیت آن کاسته شد.



شکل ۱۴



شکل ۱۵



شکل ۱۶

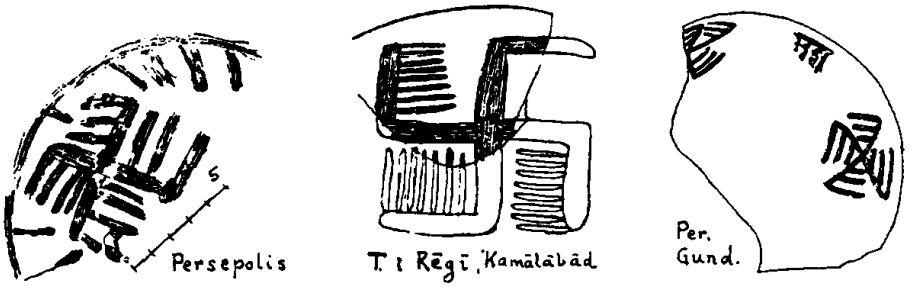
آن‌قدر کوره‌ی سفالگری پیدا شده است که ناچاریم بپذیریم سفالگری در این زمان هنوز به صورت پیشه‌یی اختصاصی درنیامده بود. ظاهراً هر مردی، یا دقیق‌تر بگوییم، هر زنی برای رفع نیازهای خویش گاهی سفالگری می‌کرده است. ملاحظات دیگر نیز مؤید این نظر است. در اتاق‌های مجتمع مسکونی تل باکون انواع ظروف سفالین، همانگونه که به‌کار برده می‌شدند، پیدا شد. از وضع قرارگرفتن این ظروف آشکار است که ساکنان آبادی به عللی نامعلوم مجتمع را به‌گونه‌یی ناگهانی ترک کرده‌اند. هنوز در ته بعضی از ظرف‌ها پس‌مانده‌ی غذا یا بعضی لوازم دیگر از جنس سنگ چخماق دیده می‌شود.

این مردم با چرخ سفالگری آشنا نبودند. همیشه و همه جا، سفال رنگین و منقوش در کنار سفال ساده است، همچنانکه امروز ظروف چینی گرانبها را برای آشپزی به‌کار نمی‌برند. از این رو، شمار ظروف سفالین ساده‌ی غیرمنقوش و آجری‌رنگ، که برای آشپزی و دیگر مصارف به‌کار می‌رفته است، دست کمی از انبوه سفال رنگین و نقاشی‌شده ندارد (شکل ۱۶). گلی که برای ساختن سفال ساده به‌کار می‌بردند ناخالص و پر از ماسه است، اما گلی که برای ساختن سفال‌های رنگین و منقوش به‌کار می‌بردند خالص، ورآمده، با نفوذپذیری نامحسوس نسبت به آب و معمولاً خردلی رنگ است. گه‌گاه رگه‌های قرمز یا سبزرنگ دارد که ناشی از بدی تنظیم حرارت کوره یا ناخالصی گل است. نقش‌ها معمولاً رنگ قهوه‌یی با سایه‌هایی سیاه، سبز، یا صورتی و یا زردند. سایه‌هایی که تعمدی نبوده، بلکه سفالگر نتوانسته است حرارت کوره را چنان که باید و شاید تنظیم کند. از میان هزاران قطعه سفال به‌دست آمده از محل، فقط یکی را با رنگ‌های سیاه و قرمز منقوش کرده بودند.

برای ذخیره کردن آذوقه، خمره‌های بزرگ را با گذاشتن نوارهای پهن گلی به روی هم می‌ساختند. شیوه‌یی که هنوز هم رایج است. دیگر انواع ظروف دیواره‌های بسیار نازکی دارند به‌گونه‌یی که ضخامت دیواره‌ی ظرف در حدود ۱-۵ر۱ صدم قطر آن است. بیش‌تر آنها به لحاظ کیفیت و شکل ظاهری، مانند پوست تخم شترمرغ هستند. تمام استنباط‌ها درباره‌ی نحوه‌ی تولید آنها نادرست است. چراکه ساختن آنها نه به شیوه‌ی معمول دستی بوده است، نه به کمک چرخ سفالگری و نه به وسیله‌ی قالب‌ریزی. نشانه‌هایی دال بر آن است که هم سطح بیرونی و هم سطح درونی ظرف را پس از نوعی خشک کردن مقدماتی، به طور نیمه‌خشک تراشیده‌اند تا نازک شود. در غیر این صورت هر ظرف گلی‌یی را که چنین دیواره‌ی نازکی داشته باشد، اگر به صورت تر در کوره بگذارند فرومی‌ریزد و شکل خود را از دست می‌دهد.

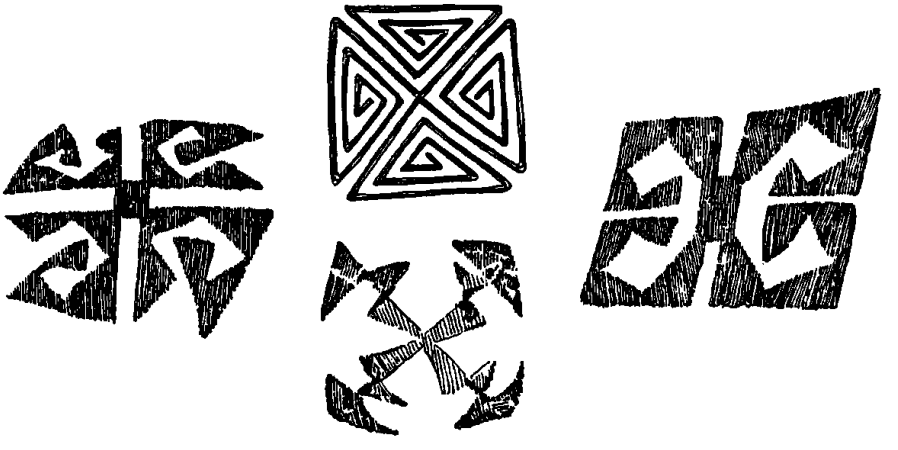
تزیین روی ظرف‌ها نه‌تنها تنوعی شگفت‌انگیز دارد، بلکه پر از انواع تضادهاو ناهمگونی‌های سبکی است. این امر حاکی از آن است که هنوز هیچ سنتی پا نگرفته و جا نیفتاده بوده است. کثرت کوره‌های سفالگری به‌جامانده نیز حکایت از آن دارد که سفالگری صنعتی خانگی بوده است. سفالگری که برای فروش یا مبادله، سفال تولید می‌کند یا باید تابع پسند مشتریان خود باشد و یا آنکه سلیقه‌ی خویش را بر آنان

تحمیل نماید، که هر دو شق منجر به پا گرفتن سنت و نوعی محدودیت در تنوع می‌شود. چون در چاپ پیشین سیاهه‌ی ظروف پیداشده در حفاری‌های آزمایشی ۱۹۲۸، ظروف را بر حسب شکل آنها طبقه‌بندی کرده‌ام، در اینجا بیش‌تر به مضمون نقاشی‌ها و تزیینات این ظروف می‌پردازم.



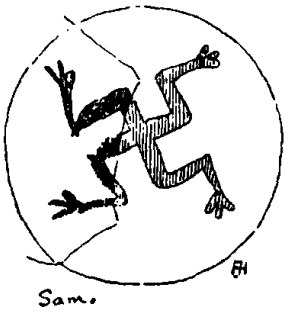
شکل ۱۷

نقاشی‌ها آکنده از نمادهای تجریدی هستند. از آن جمله است صلیب شکسته‌یی که به هنگام وصف بت‌های گلین کوچک متذکر آن شدیم. شکل ۱۷، بخشی از کاسه‌یی را نشان می‌دهد که در درون آن سه صلیب شکسته نقش شده است. بازوهای صلیب بیش از یک خط پیچنده، گاهی سه خط و گاهی چهار خط دارد. این‌گونه طرح در سفال معاصر «تل ریگی»[1] کمال‌آباد یا «پریانوگوندای» دره‌ی زهاب فراوان دیده می‌شود. در شکل‌های پیچیده‌تر (شکل ۱۸)، هر بازوی پیچنده از تعدادی مثلث‌های نامنظم به‌وجود می‌آید. همه‌ی آنها را از انواع صلیب شکسته محسوب می‌دارند. انواع ساده‌ی این طرح را در بشقاب‌ها و



شکل ۱۸

1. Tell i Rēgī



شکل ۱۹

کاسه‌های مسطح به‌دست‌آمده از سامرا می‌توان دید (شکل ۱۹). به هر یک از پره‌های صلیب، بازو یا دستی انگشت‌دار وصل شده است. چون نمونه‌های این‌گونه صلیب در سومر، اکد، بابل و آشور یافت نشده است، باید درباره‌ی توزیع جغرافیایی آن با دقت مطالعه شود.[۱۳] در مجتمع مسکونی تل باکون، کاربرد صلیب در تزیینات در مرحله‌ی تکوین و هنوز متغیر بود و صلیب شکسته‌ی تاریخی آن سنتی باقیمانده از میان انبوه انواع صلیب‌ها است.

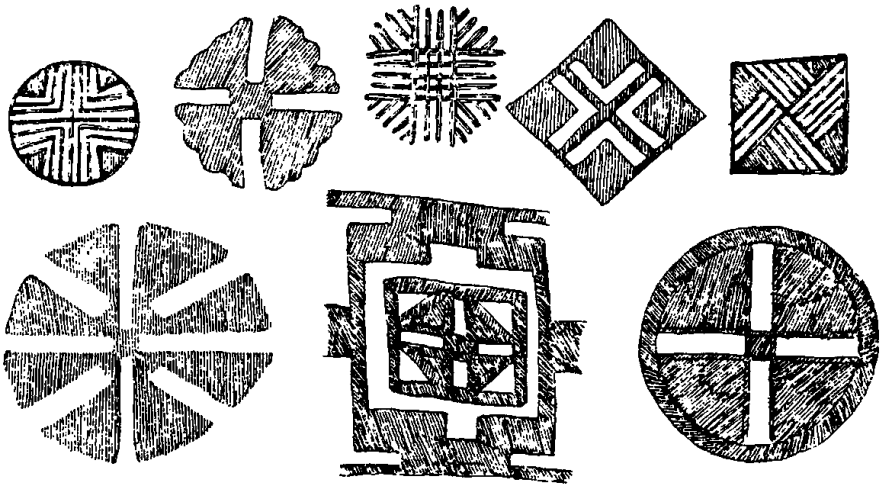
صلیب‌های نقش‌شده بر روی جام بیضی‌شکلی که در لوحه‌ی ۴ دیده می‌شود نیز به همین اندازه متغیر و ناپایدار است. در شکل ۲۰، کوزه‌ی مدوری دیده می‌شود که تزیین اصلی روی آن صلیبی است از ترکیب چهار مثلث که با مربعی مرکزی به یکدیگر وصل شده‌اند.



شکل ۲۰

مشخصه‌ی بارز هنر سفالگری در مجتمع مسکونی تل باکون، و نیز در مراحل بعدی آن نوع سفال، این است که نماد صلیب از جمله اضافات تصادفی در میان طرحی شلوغ نیست، بلکه مضمون اصلی و غالب آن است. صلیب‌های تل باکون آزاد و بی‌حاشیه، یا آنکه در دایره‌یی محصورند (شکل ۲۱). در صورت اخیر، اگر سفال مربوط به دوره‌یی بعد از اختراع چرخ سفالگری باشد، می‌توان آن را تصویر چرخ دانست.(۱۴) همچنین گاهی صلیب را در مربعی جای می‌دادند. در شکل ۲۲، نمونه‌هایی از این‌گونه صلیب‌ها هم عرضه شده که از سامرا(۱۵)، تل پیر (هراج، لارستان)، کنگان (خوسو، فارس) به‌دست آمده است.(۱۶)

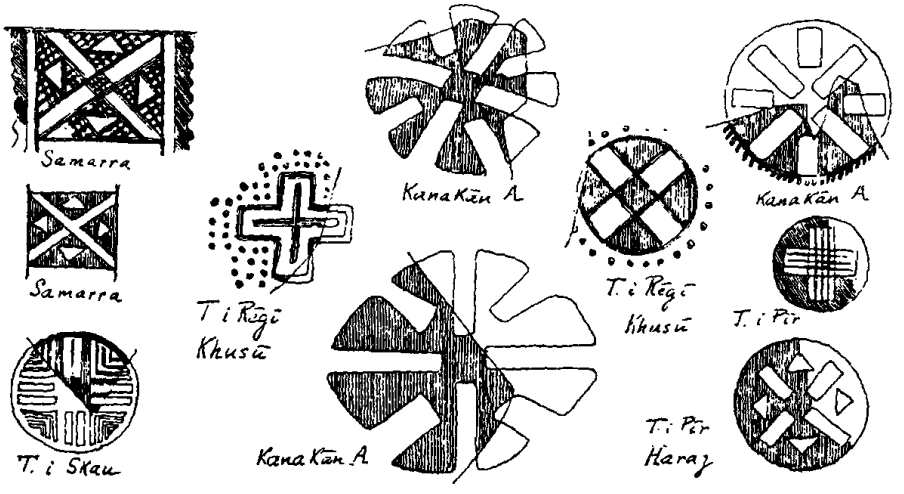
گاهی تمام صلیب و زمانی نیمی از آن یا حتی یک ربع آن را تصویر کرده‌اند، مثل نمونه‌یی که در لوحه‌ی ۴ آمده است. دیگر اشیا را نیز به همین شیوه، گاهی تمام‌قد، و زمانی نیم‌قد، یا مختصر تصویر می‌کردند. ملاحظات چینه‌شناختی، از پیش، این اندیشه را که تفاوت‌های موجود با گذشت زمان پدید آمده، رد کرده است. بنابراین، نمی‌توان این‌گونه تلخیص‌ها را ناشی از تباهی نقاشی روی سفال تل باکون دانست.



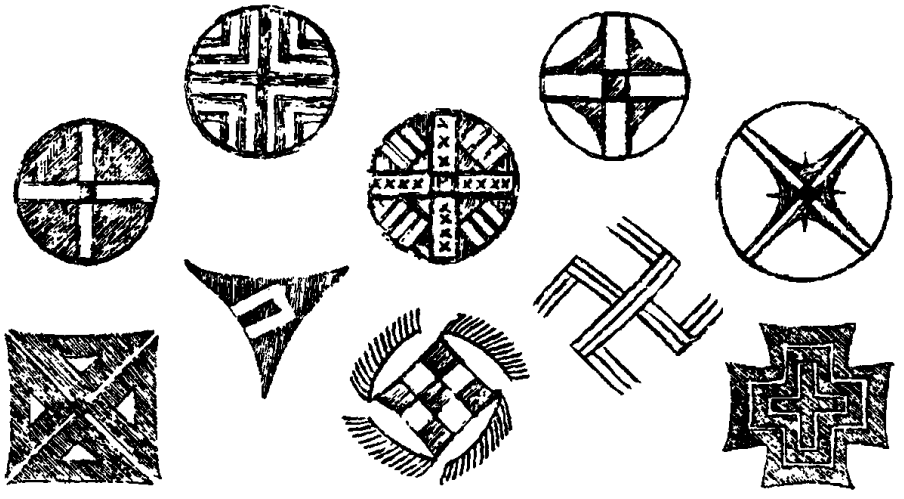
شکل ۲۱

تقریباً اغلب این نقوش گونه‌گون صلیب، در سفال به‌دست‌آمده از شوش یک نیز دیده می‌شوند (شکل ۲۳). با اینکه این تصاویر با مهارت و چیره‌دستی بیش‌تری ترسیم شده‌اند، اما تا به‌حال دیده نشده است که مضمون اصلی طرح روی سفال باشند. حد اعلی، به جای اینکه صلیب را در فاصله‌ی بین عناصر طرح جای دهند، آن را در مرکز طرح گذاشته‌اند. حال آنکه در سفال تل باکون، این نقوش اگر یگانه عنصر زینتی نباشند، دست‌کم عنصر اصلی‌اند. این تمایز بارز درباره‌ی یک‌یک سفال‌های تزیین‌شده صادق است و جای تردید باقی نمی‌گذارد که سفال مجتمع مسکونی تل باکون، به نسبت آنچه از شوش یک به‌دست آمده،

نماینده‌ی مرحله‌ی کهن‌تر و اصیل‌تری از هنر سفالگری است. جریان تحول و تکامل این هنر، آشکارا از خامی و سادگی شروع می‌شود و به پختگی و پیچیدگی می‌انجامد.



شکل ۲۲

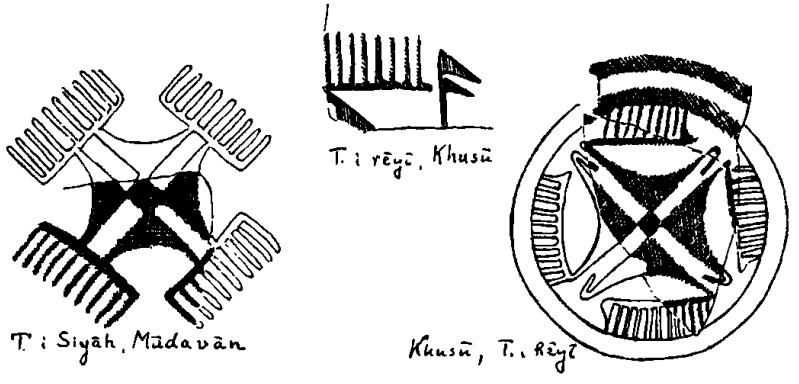


شکل ۲۳

در وسط ردیف پایین شکل ۲۳، مربعی شطرنجی دیده می‌شود که به چهار گوشه‌ی آن، چهار آویزه که مثل «پر» یا نیمی از برگ درخت خرما می‌نماید، وصل شده و آشکار است که در وضعیت گردش و چرخش‌اند. به گوشه‌های صلیبی که بر روی سفال به‌دست آمده از «تل سیاه» فارس ترسیم شده نیز به همین شیوه، آویزه‌های شانه‌مانند وصل است با این تفاوت که آویزهای شانه‌مانند ثابت‌اند و نه

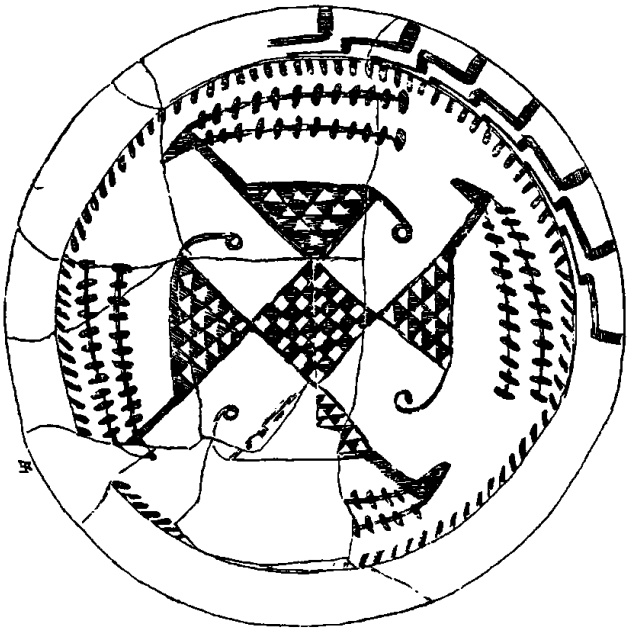
در حال گردش (شکل ۲۴). در نمونه‌ی دوم به‌دست‌آمده از تل ریگی به دنبال هر یک از مثلث‌ها زایده‌ی کوچکی افزوده شده و آنچه پر یا نیمه‌ی برگ نخل خواندیم، آشکارا تصویر شاخ‌های گوزن است. در سفال شکسته‌ی سومی هم سر حیوانی را اضافه کرده‌اند. تمام این طرح‌ها یادآور مضمون رایج سفال‌های سامرا (شکل ۲۵) است که چهار حیوان ــ به احتمال زیاد قوچ کوهی ــ را چنان ترکیب کرده‌اند که مفهوم صلیب شکسته را می‌رساند.

با آنکه کامل‌ترین نقش صلیب از سامرا به‌دست آمده است، نمی‌توان نتیجه گرفت که نقش ترسیم‌شده در سامرا کهن‌ترین یا اصیل‌ترین تصویر از این مضمون است. صلیب‌های تمام یا بعضاً ترسیم‌شده با درجات متفاوتی از تجرید، در کنار یکدیگر به‌دست آمده‌اند. در این مورد، نمونه‌ی سامرا از نمونه‌ی شوش یک باستانی‌تر است. دلیل این مدعا آن است که در تپه گُورا و ارپاچیه و چغاربازار، نمونه‌ی همانند سفال سامرا را در چینه‌های ژرف‌تر از سفال عبید، که ایام اولیه‌ی آن با دوره‌ی شوش یک معاصر می‌شود، یافته‌اند.

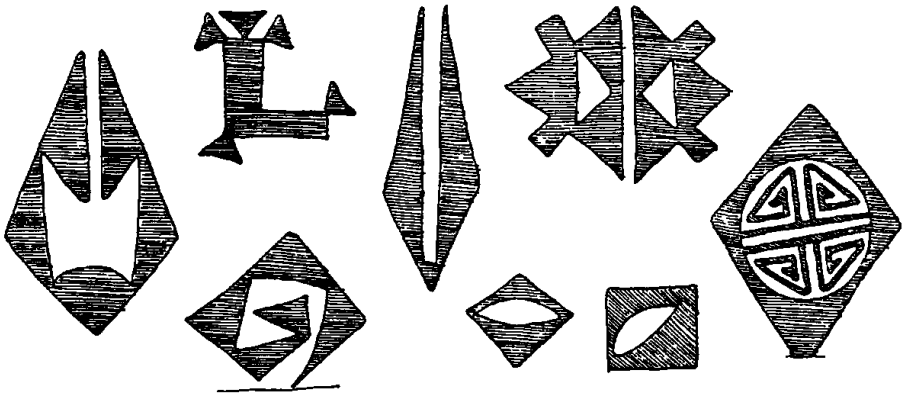


شکل ۲۴

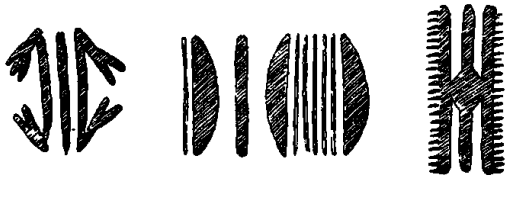
تا اینجا اسم‌گذاری بر روی نمادها دشوار نبود. در نمونه‌های آورده‌شده در شکل‌های ۲۶ و ۲۷، اسم‌گذاری بر روی طرح‌ها ممکن نیست. اما تردید نباید داشت که هر یک از اینها مفهومی را ایفاد می‌کرده و معنایی را می‌رسانده است؛ به این دلیل ساده که دیده می‌شود در دیگر فرهنگ‌های کهن و باستانی نیز همین نمادها را به‌کار می‌برند. سفالگر سامرا، اگر نه همیشه، اغلب از این‌گونه نشانه‌ها برای تزیین سفال خویش استفاده می‌کرد (شکل ۲۸). در میان نشانه‌هایی که سفالگر سامرایی به‌کار می‌برده تعدادی نماد دیده می‌شود که یا همانند نمادهایی جابه‌جاکه سفالگر مجتمع مسکونی تل باکون به‌کار می‌برده و یا بسیار شبیه به آن است. نمونه‌یی از این‌گونه نشان از «ابوشهرین»، از نقاط باستانی سومر، به‌دست آمده است و همین نماد عجیب و غریب را روی سفال عصر حجر پیدا شده در «بوهم» می‌یابیم (شکل ۲۷)[۱۷]. از نمونه



شکل ۲۵



شکل ۲۶



شکل ۲۷



stone-age Bohemia

نشان‌های بسیار رایج و معمول در نقاشی سفال تل باکون، علایم شبیه به زتا[1] و سیگمای[2] حروف خط یونانی است. همین نشان‌ها و علایم را در چین آن روزگار می‌یابیم و استنباط می‌کنیم که این دو فرهنگ با یکدیگر ارتباط داشته‌اند. این نشانه‌ها در هر دو فرهنگ، معانی ثابتی را می‌رسانده‌اند و شباهت‌های آنها تصادفی نیست. مؤید چنین حدسی این است که همین نشانه‌ها در میان علایم خط بدوی ایلامی هم دیده می‌شود. نکته‌یی که باید در نظر داشته باشیم و هیچ‌گاه از یاد نبریم این است که تمام این نمادها با خط و خط‌نویسی وجوه مشترک دارند.



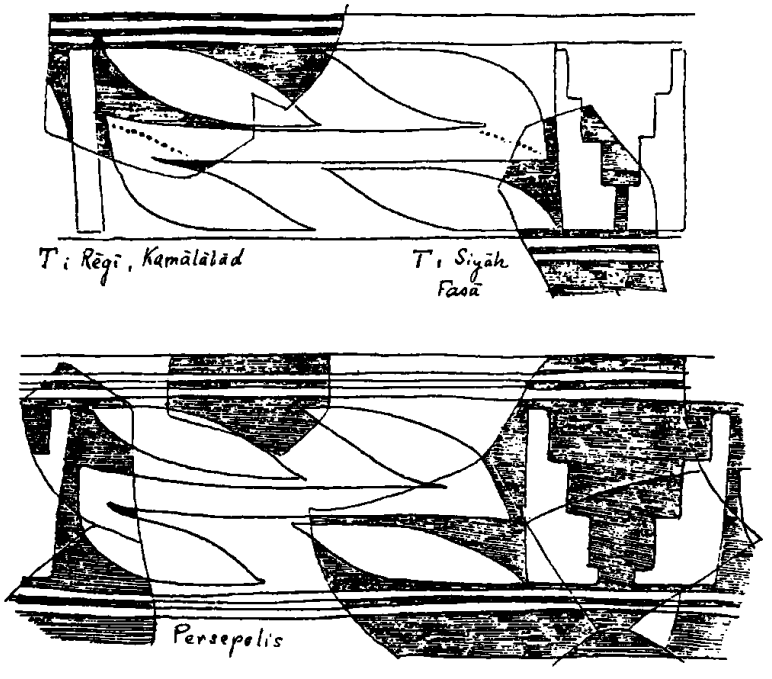
شکل ۲۸

در تل باکون، تعداد نشان‌هایی که بر روی ظروف سفالین مختلف‌الشکل تکرار شده، اندک و یکی از آنها در لوحه‌ی ۴ آمده است. از آنجا که در نمونه‌های متعدد این نقش نه‌چندان ساده تغییری دیده نمی‌شود ناچار به این نتیجه می‌رسیم که معنای آن باید در ترکیب مجموع عناصر آمده در آن (چهار مثلث و دو لوزی) نهفته باشد. مثلث بالایی طرف چپ به وسیله‌ی رأسش با حاشیه‌ی بالایی و مثلث پایینی طرف راست نیز با رأسش به خط حاشیه‌ی زیرین متصل است. اما دو مثلث واقع در طرفین چنین اتصالی را ندارند. با آنکه نقش از تعدادی مثلث تشکیل می‌شود آن را نمی‌توان طرحی هندسی دانست. در ذهن کسی که آن را نقش کرده نمی‌توانسته چیزی را تداعی کند که کوچک‌ترین شباهتی با شکلی هندسی داشته است. عناصر طرح و سبک ترکیب‌بندی آنها برای او تصویر چیزی ملموس و محسوس و موجود در حیطه‌ی زندگی روزانه‌اش را به نمایش می‌گذارده است. این ترکیب‌بندی رایج گاهی با نقشمایه‌ی دومی (شکل ۲۹) آمیخته می‌شود. نمونه‌های مشابه که از مجتمع مسکونی تل باکون و دو محل باستانی دیگر فارس به‌دست آمده دلالت می‌کند که این دو نقطه‌ی دیگر نیز همزمان با تل باکون آباد و مسکون بوده‌اند.

نقش دیگری که در تل باکون فراوان تکرار شده (شکل ۳۰) جناغی نسبتاً پهن است که با نشانه‌یی شبیه به

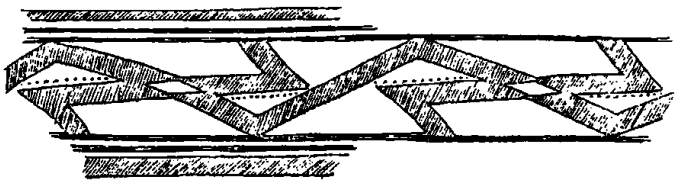
1. zeta 2. sigma

حرف یونانی «زتا»[1] ترکیب می‌شود. در نقطه‌یی که زتا جناغی را قطع می‌کند جای لوزی کوچکی را سفید گذاشته‌اند. رشته‌یی از نقطه‌های ریز همیشه جناح چپ زتا را رو به بالا و جناح دست راست آن را رو به پایین وصل می‌کند. بی‌تردید تضاد میان نوارهای پهن و رنگین از یک‌سو و نقطه‌های ریز از سوی دیگر، تعمدی است و با نیت افزودن بر زیبایی نقش ایجاد شده است. اما باز هم پرهیز از تنوع بر این دلالت می‌کند که نمای طرح معنا و مفهوم ثابتی را می‌رسانده است. این طرح مخصوص مجتمع مسکونی تل باکون است و فقط بر روی سفالینه‌ی به‌دست آمده از آنجا دیده می‌شود. بعداً درباره‌ی این نشانه (زتا) و رواج گسترده‌ی آن گفت‌وگو خواهیم کرد. یک لوزی مرکب از دو مثلث نقشمایه‌ی اصلی طرحی است که روی یک خمره‌ی بزرگ (شکل ۳۱ و لوحه‌ی ۶) رسم شده. به دو سر گوشه‌های راست و چپ، بازویی چسبانده شده که به پنج انگشت دست آدمی منتهی می‌شوند، همانند دست‌های سه انگشته به دست آمده از سامرا. بعد خواهیم دید که همین‌گونه انگشت و مفصل به نوارهای پهن سفالینه‌های پیدا شده در ایالت کانسوی چین نیز تصویر شده است. هر یک از مثلث‌ها چشمی بزرگ دارند. مجموع طرح به بادبادک بی‌شباهت نیست. تردیدی نباید داشت که طرح فطرتی مهیب و مخوف داشته است و باید نوعی دعا و تعویذ باشد.

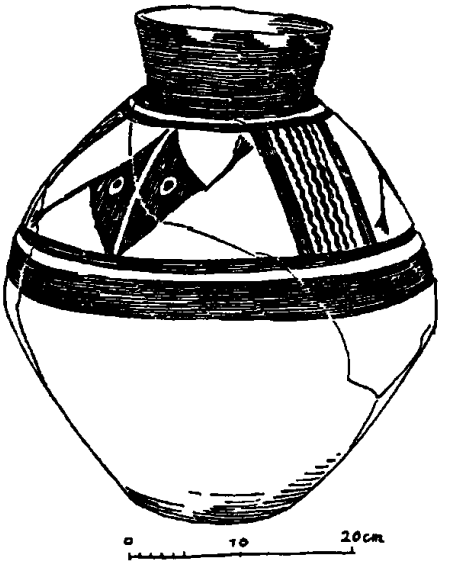


شکل ۲۹

1. ζ



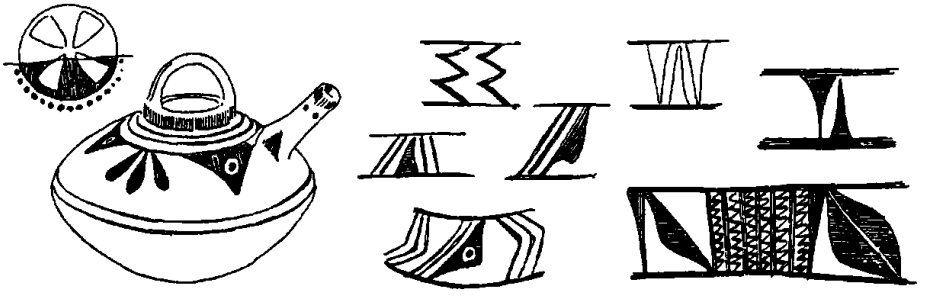
شکل ۳۰



شکل ۳۱

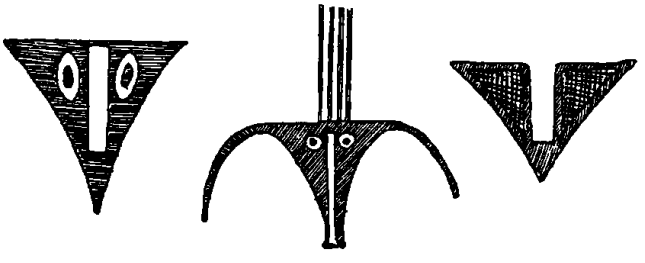
تک‌مثلث چشم‌دار از خصوصیات معمولی سفالینه‌ی عبید پیش از تاریخ سومر است (شکل ۳۲). گذشته از این نماد که وجه مشترک نقش‌های سفالینه عبید و تل باکون است، کاربرد فراوان مثلث‌های نامنظم یکی دیگر از وجوه مشترک این دو ناحیه است. اما به هنگام مقایسه‌ی سفالینه‌ی این دو نقطه‌ی باستانی، فقر و ضعف تخیل و توهم سفالگر عبید آشکار است. وجوه مشترک نقش روی سفالینه‌ی این دو محل منحصر می‌شود به همین دو موردی که ذکر شد.

نوع دیگر این مثلثی که نقشمایه‌ی «بادبادک» دارد (شکل ۳۳)، این طرح را با مضمون سرگاو نر، بدان شیوه که در لوحه‌ی ۷ آمده است، مربوط می‌سازد. نوع تجریدی‌تر همین نقشمایه (شکل ۳۳) به‌دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون، چیزی نیست مگر یک‌چهارم نقش صلیب معمولی. شکل میانی تعلق دارد به سرگاو نر به‌دست‌آمده از موسیان (در شمال شوش) که زمان آن اندکی از شوش یک اخیرتر است. سرگاو

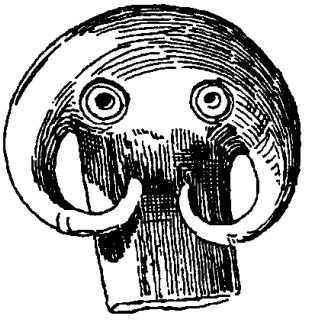


شکل ۳۲

نری که بر تعویذ موجود در شکل ۳۴ نقاشی شده است، بر روی سفال دوره‌ی پیش از سلسله‌های فراعنه فراوان دیده می‌شود. نمونه‌یی که در اینجا عرضه می‌شود با نقش همانندی که بر روی کاسه‌ی پیداشده در مجتمع مسکونی تل باکون تصویر شده است (لوحه‌ی ۷) رابطه‌ی نزدیک دارد.



شکل ۳۳



شکل ۳۴

نمادی که آشکارا از مشخصه‌های سفال موسیان می‌باشد از نقش بادبادک سفال تل باکون مشتق شده است (شکل ۳۵). دو و گاهی چند لوزی را با هم جفت کرده و بر دو طرف آن زایده‌یی دندانه‌دار بر مجموعه‌ی لوزی‌ها افزوده‌اند. این زایده از نقش سفال تل باکون (سمت راست شکل ۲۷) و عنصر شانه‌مانند شکل ۴۳ اخذ شده است. در نمونه‌ی میانی شکل ۳۵ چند قیطان یا موی افشان به سر موجودی که تصویر شده اضافه کرده‌اند. همان چیزی که مکرر در سفال سامرا دیده شده است و بعد به این مطلب رجوع خواهیم کرد (مقایسه شود با شکل ۳۶). همانند نماد صلیب شکسته، صلیب معمولی و غیره، این نماد نیز هر جا بر روی سفال تل باکون دیده شود، عامل مسلط نقشمایه است که با شیوه‌یی ساده و فاقد ظرافت و پختگی رسم شده. در نقش‌های سفالینه‌ی دیگر نقاط، هر چند با چیره‌دستی و قدرت بیش‌تری رسم شده، اما همیشه یکی از عناصر طرح‌های پیچیده و مفصل است. این نکته برای تشخیص دوره‌ی حد

فاصل بین کودکی و پختگی هنر سفالگری باستان سودمند است.

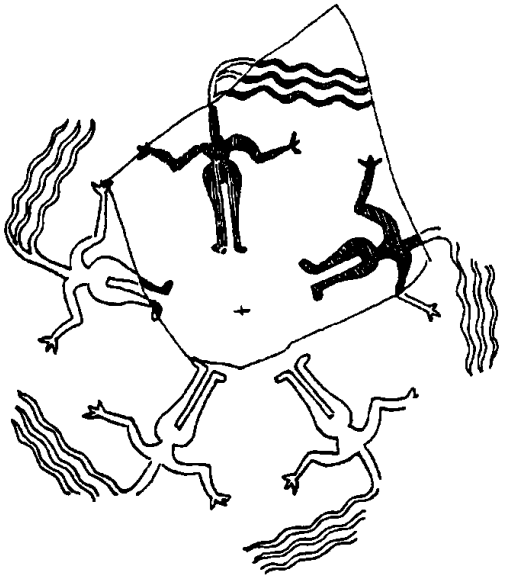


شکل ۳۵

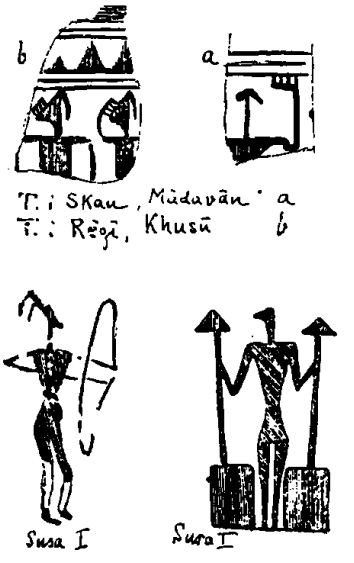
تقریباً در همه جا تصویر انسان بسیارکم و نایاب است.(۱۸) یکی از این نمونه‌های کمیاب را در لوحه‌ی ۵ می‌توان دید، نمونه‌یی آسیب‌ندیده و بدون شکستگی. در میان ترکیب‌بندی متشکل از تکرار سه مثلث ــ مثلث‌هایی که یکی از اضلاعشان انحنا یافته ــ مردی یا غولی برپا ایستاده است. این پیکره از روبه‌رو تصویر نشده است و پاهایی رو به بیرون چرخیده و ساعدهایی کلفت و ضخیم دارد که به پنج انگشت منتهی می‌شود. سر تصویر، که رو به چپ چرخیده، کوچک‌تر از آن است که بتوان تشخیص داد سر انسان است یا حیوان، ولی به قیاس نمونه‌های اخیرتر و واضح‌تر احتمال می‌رود سر حیوان باشد. نه‌تنها پایین‌تنه‌ی پیکره و طرز قرارگرفتن پاهای این تصویر غیر عادی است بلکه هیبت آن نیز عجیب می‌نماید. تردید نمی‌توان داشت که شباهتی بسیار با بت‌های خانگی دارد که پیش از این وصف شدند؛ اما بیش از همه، نقش موجود بر روی سفالینه‌ی سامرا به آن شبیه است (شکل ۳۶). غول‌های نقش‌شده بر روی سفالینه‌های سامرا نیز به جای سر، گردنی کشیده(۱۹) و همانند سرهای بادبادک‌مانند موسیان، موهای افشان دارند. این شباهت بسیار نزدیک و چشمگیر دلیلی قوی است بر اینکه نه تنها فرهنگ تل باکون با فرهنگ سامرا همزمان بوده، بلکه با یکدیگر رابطه‌ی مستقیم نیز داشته‌اند.

در شکل ۳۷، بر روی سفالینه‌ی «شوش یک»، دو پیکر انسان نقش شده است. پیکری که در سمت راست شکل ۳۷ آمده شباهت بیش‌تری به نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون دارد تا آن که در طرف چپ است. پیکر طرف چپ از آن مردی است تیرانداز. این نکته سرنخ دیگری برای تعیین دوره‌های تاریخی این فرهنگ‌ها است. از آنجا که در تل باکون حتی یک دانه پیکان تیر پیدا نشد می‌توان استنباط کرد که هنوز تیر و کمان اختراع نشده بود. اما در شوش یک می‌بینیم که با تیر و کمان آشنا شده بودند. دو نمونه‌ی بالای شکل که در دیگر نقاط باستانی فارس پیدا شد، در حد فاصل فرهنگ تل باکون و فرهنگ شوش یک قرار دارد. موجب نهایت شگفتی است که همین موجود تصویرشده بر روی سفال سامرا ــ در موسیان که حد فاصل شوش یک و شوش دو است نیز دیده می‌شود ــ را در صفی که روی سفال به‌دست‌آمده از «هاراپا»[1] واقع در

1. Harappa

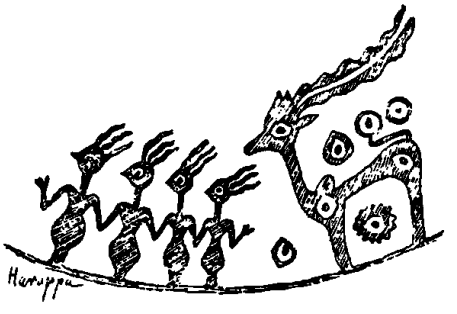


شکل ۳۶

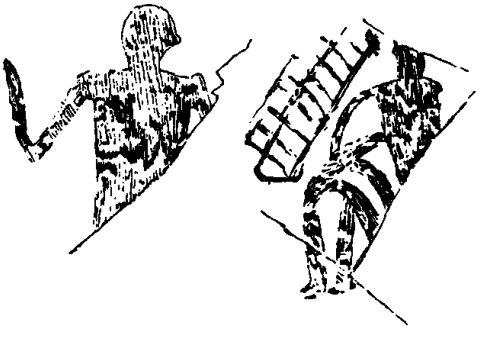


شکل ۳۷

سند نقاشی‌شده باز می‌بینیم (شکل ۳۸). این نقشمایه‌ی موجود بر روی سفال به‌دست‌آمده در هند از ایران وام گرفته شده است. دلیل این مدعا بز کوهی است که فضای خالی میان شاخ‌ها و بدن و پاهایش را با نشان‌هایی پر کرده‌اند. دقیقاً همانند آنچه در تل باکون و دیگر نقاط ایران معمول و مرسوم بود. تصاویر آدمیانی که بر روی سفال شکسته پیدا شده در تپه‌حلف (شکل ۳۹) نقاشی شده‌اند، هرچند با سفال سامرا همزمان است، اما با اسلوب دیگری رسم شده‌اند. تنها در یک قطعه، هیبت کسی که تصویرشده با غول نقاشی‌شده بر روی سفال تل باکون شباهت دارد. نقش‌های سفال تپه‌حلف با تصاویر سفال‌های شمال ایران نزدیکی بیش‌تر دارد (مقایسه شود با شکل ۱۹۵).

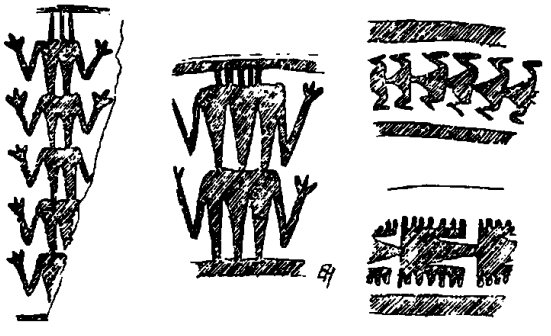


شکل ۳۸

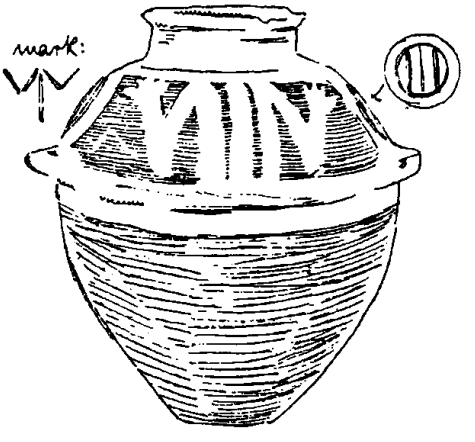


شکل ۳۹

در سفال موسیان، که دنباله‌ی شوش یک است، فقط بخشی از پیکر آدم را روی سفال تصویر می‌کنند. اما آن را دو یا سه بار تکرار می‌نمایند و سر به‌کلی حذف شده است (شکل ۴۰). این حذف به دلیل ضعف و انحطاط هنری نیست. برعکس احتمالاً می‌پنداشته‌اند با این تغییرات بر تأثیر و قدرت نفوذ جادوی نهفته در نقشمایه می‌افزایند. در سمت راست شکل ۴۰، پیکره‌ی غول‌مانندی به طور افقی تکرار شده است تا از آن حاشیه‌یی ساخته شود. همین شیوه را درباره‌ی نماد دیگری به‌کار برده‌اند و پایین‌تر به این نکته رجوع خواهیم کرد (مقایسه شود با شکل‌های ۵۲-۵۹). باید به یاد داشت که از هر نمادی می‌توان نمادهای دیگر ساخت. شیوه‌یی که در این‌گونه تبدیل به‌کار گرفته می‌شود این است که یکی از عناصر نقشمایه‌ی نماد را، به جای تمام نقشمایه، تکرار می‌کنند و با خط حاصل صحنه‌های تازه‌یی تصویر می‌نمایند که هر یک نماد نوینی است.



شکل ۴۰

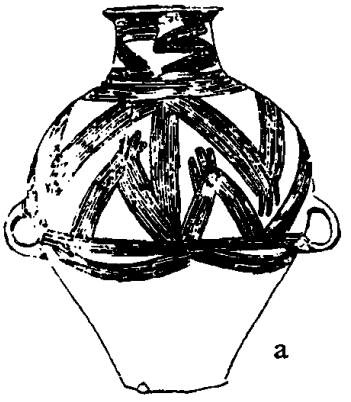


شکل ۴۱

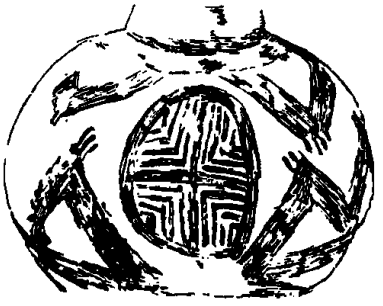
شکل ۴۱ گلدانی است متعلق به «فیله‌کوپی»[1] در جزیره‌ی «ملوس»[2]، با شیوه‌ی هندسیِ دوره‌ی «پیش از «میسنی»[3] که آن را «مینوسی وسطای یک»[4] می‌خوانند و تاریخ آن را در حوالی ۲۰۰۰-۱۷۰۰ ق‌م می‌دانند. هر چند که این زمان در تاریخگذاری حوزه‌ی مدیترانه، کهن به‌شمار می‌آید، اما این گلدان خیلی جدیدتر از سفال به‌دست آمده از موسیان است. این اختلاف زمان بیش از آنچه واقعیت دارد می‌نماید. زیرا تاریخگذاری اروپا و حوزه‌ی مدیترانه پیش از سلسله‌ی دوازدهم «فراعنه» و مینوسی وسطای دو ــ یعنی تمام هزاره‌ی سوم و چهارم ــ هنوز چنان‌که باید و شاید با تاریخگذاری مغرب آسیا تطبیق نیافته است. «سی.سی. ادگار»[5] در وصف نقشمایه‌ی روی گلدان به‌دست آمده از جزیره‌ی ملوس می‌گوید: «ظاهراً پیکر آدمی است که با شیوه‌ی هندسی تصویر شده و نزدیک است به نشانه‌هایی که در نوشتن به‌کار می‌رود.». اما

1. Phylakopi 2. Melos 3. Pre-Mycenaean 4. Middle Minoan I
5. C.C. Edgar

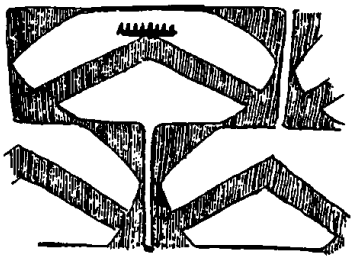
چون با نمونه‌های ساخت مشرق زمین آن آشنا هستیم می‌توان گفت: این نگاره‌ی هندسی از نمونه‌های معمولی سفال مینوسی قدیمی‌تر است و به‌تحقیق از همان آغاز با نمادهای به‌شدت گویا چون علایم خط تصویری، مربوط بوده و بی‌تردید به علت همین ارتباط آن با نوشتن است که آن را در مغرب و فاصله‌یی چنین دور از مهد آفرینش آن، یعنی ایران، پیدا می‌کنیم.



شکل ۴۳



شکل ۴۲



افزون بر این، در شرق آسیا، در هونان چین (شکل ۴۲) نیز بر روی دو گلدان سفالی نقشمایه‌یی تقریباً یکسان می‌یابیم که بر نوارهای زاویه‌دار، انگشتانی اضافه شده و ردیفی از «زتا»ها بر گردن گلدان آورده و صلیب‌هایی مضاعف را در دایره‌یی رسم کرده‌اند. شباهت‌های موجود میان نمونه‌های پیداشده در شرق آسیا و سفال به‌دست‌آمده از غرب آسیا چنان فراوان و بسیار است که نمی‌توان این همانندی‌ها را حمل بر تصادف و اتفاق کرد. همین نقشمایه بر روی سفال تل باکون (شکل ۴۳) دیده می‌شود.[۲۰] در شکل ۴۴، سه ظرف دیگر که از همین نوع بوده و باز در تل باکون پیدا شدند، عرضه شده است. زینت عمده‌ی یکی از این ظرف‌ها زتای بزرگی است که روی شانه‌ی سفال تصویر شده و این نشان مشترک سفال‌های تل باکون و سامرا است که در بالا به این نکته اشاره شد. انواع دیگر همین نشان را که بر روی سفال تل باکون معمولاً به عنوان عنصر زینتی ثانوی به‌کار رفته است در شکل ۴۵ می‌توان دید. در نمونه‌های شکل ۴۶، به‌دست‌آمده از فارس (ردیف بالا) و سامرا (ردیف وسط)، عنصر زتا برجستگی بیش‌تری دارد. نمونه‌یی که در ردیف پایین شکل ۴۶ آمده، خمپایی زاویه‌یی است که ازکانسو به‌دست آمده و در اینجا آورده شد تا منشأ این نقش دانسته شود. پاره‌یی از این انواع را می‌توان زیر عنوان صلیب شکسته طبقه‌بندی کرد. زتای همراه با خط متقاطع، نوعی امضای سفالگر سامرا است. این‌گونه نشان‌ها فطرتاً استعداد دارند که دیر یا زود تبدیل به عناصر هنرهای تجسمی و تزیینی شوند. ردیف زتاهایی که زینت عمده‌ی سفال سامرا و موسیان می‌باشند (همان شکل ۴۶) به نقش روی ظرف سفالین کوچکی که ازکانسو به‌دست آمده، و اکنون در موزه‌ی آثار

باستانی شرق دور استکهلم است، شباهت دارند (شکل ۴۷). برگردن ظرف سمت راست شکل ۴۴، دو قلاب آویخته رسم شده است که نقشی شبیه به آن برگردن ظرفی همشکل و به‌دست‌آمده از شوش یک دیده می‌شود (شکل ۴۸). در شکل ۴۹، نمادی که بر روی سفال پیدا شده در کانسو تصویرشده با نقشی همانند از مجتمع تل باکون مقایسه شده است.



شکل ۴۴

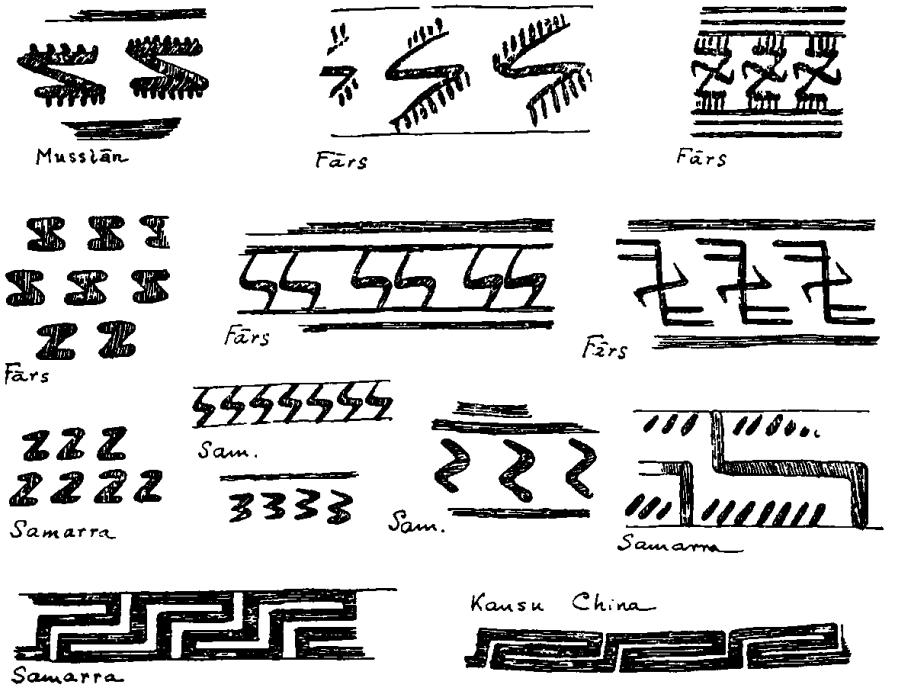


شکل ۴۵

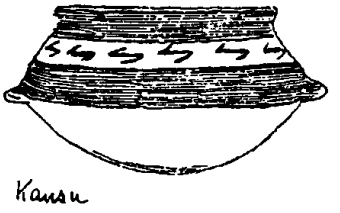
طرح روی ظرف بزرگ پایین لوحه‌ی ۹، چون «طرح زنجیره‌ی همپای» چینی می‌نماید. اصطلاح نقش مکرر «زنجیره‌یی همپا»[1] اسم مناسبی برای این گروه از نقش‌ها می‌باشد. ظرافت و پیچیدگی ترکیب‌بندی این نقش، ظاهری و فریبنده بوده و در واقع نقشی ساده است. نقش عبارت است از زیکزاکی افقی که به نقاط بالا و پایین آن خط‌هایی گاهی فاصله‌دار و زمانی پله‌دار، افزوده‌اند. از ترکیب‌بندی‌های رایج و فراوان تل باکون است. در شکل ۵۰، شش نمونه‌ی دیگر از همین نقش عرضه شده است که انواع شکل‌های زیکزاک یا چندمثلثی را نشان می‌دهد که می‌توانند جای زیکزاک را بگیرند. ضمایم قسمت‌هایی از صلیب شکسته یا

1. meander-patterns

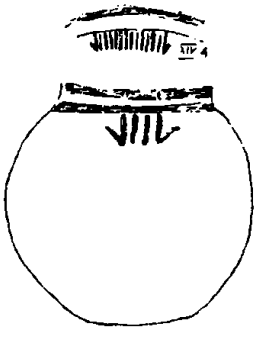
زنجیره‌ی همپا هستند که می‌توان آنها را مارپیچ خواند، اما از خطوط شکسته و گوشه‌دار به‌وجود آمده‌اند. این نقش‌های مکرر گاهی چینی و زمانی «آزتکی» ـ بومیان مکزیکی ـ و بعضی اوقات چون نقش‌های کار دست بومیان جزایر اقیانوسیه می‌نمایند. نمونه‌ی واقع در میان ردیف بالا، به طرح روی جام مخروطی لوحه‌ی ۱۰ شباهت نزدیک دارد. اگر این طرح را از روی خط شکسته برداشته و بر روی خطی منحنی بگذاریم شباهت کاملی با طرحی مدیترانه‌یی پیدا می‌کند که در شکل ۵۱ آمده است و نسبت به طرح طوماری دوار، همان حالت زنجیره‌یی زاویه‌دار را نسبت به انحنای موجی دارد. این همان نقشی است که از سه هزار سال پیش، عنصر مسلط تمام تزیینات گلواره‌یی روی ظرف‌های میسنی شد و هیچ گواهی در دست نیست که بتواند این دو نقش را به یکدیگر مربوط سازد.



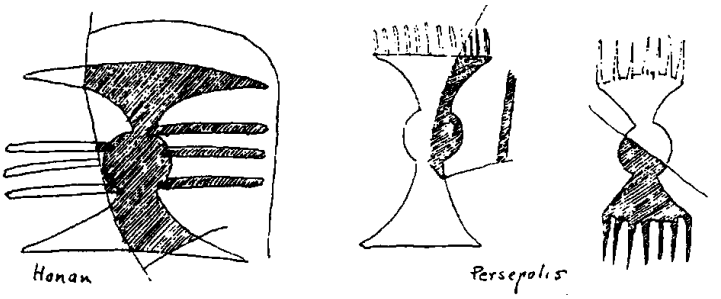
شکل ۴۶



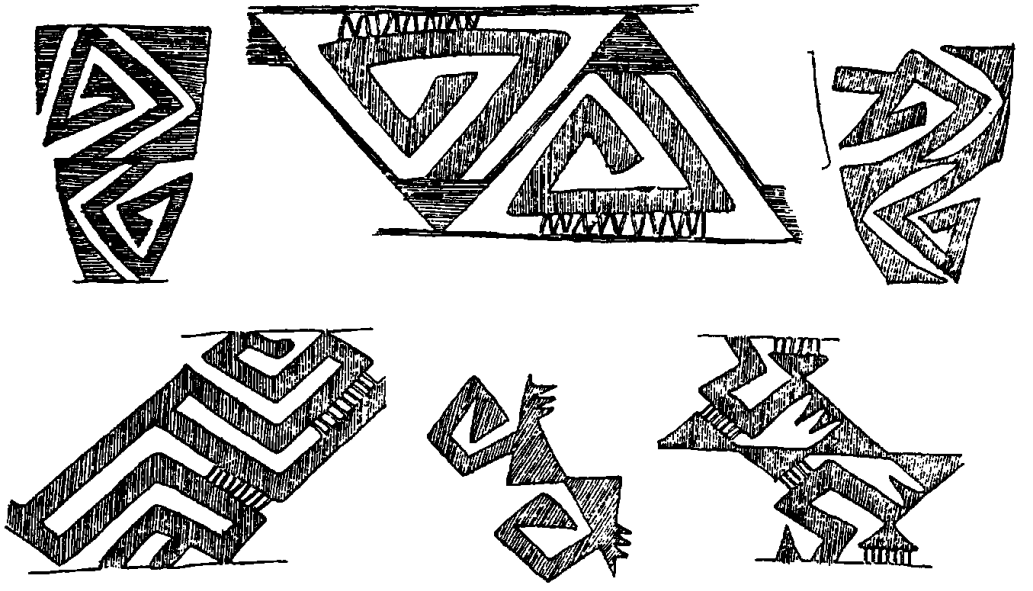
شکل ۴۷



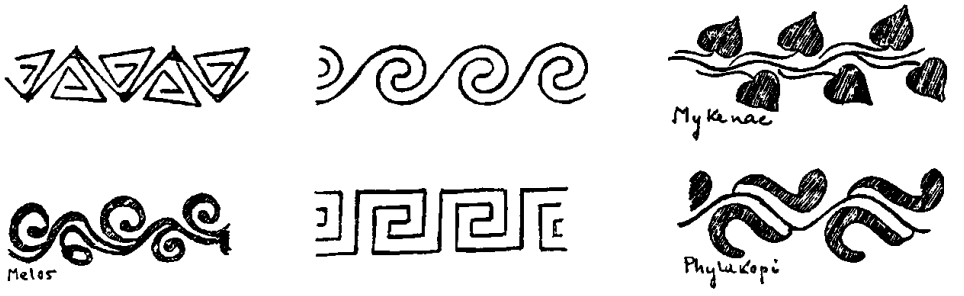
شکل ۴۸



شکل ۴۹

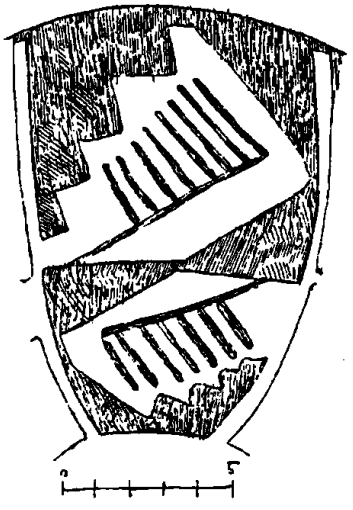


شکل ۵۰

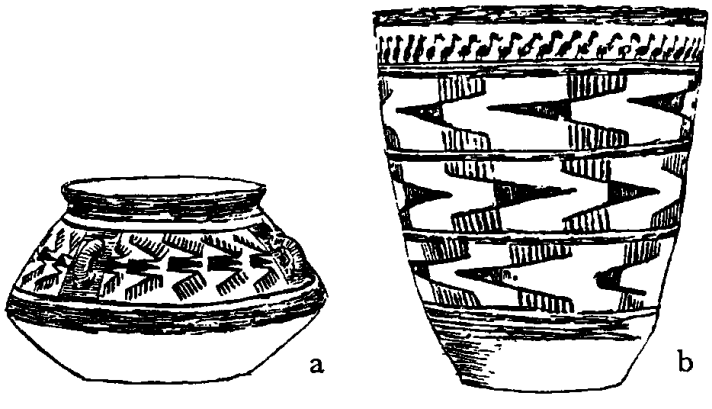


شکل ۵۱

جام سپید و سیاه زیبایی که در همان لوحه آورده شده نیز با همین شیوه ترکیب‌بندی شده است. گاهی ضمایم نقش یکی از اعضای بدن حیوانات است. آنچه راکه در شکل ۵۲ دیده می‌شود می‌توان شاخ گوزن خواند. در نقش سفال‌های به‌دست‌آمده از دیگر نقاط باستانی فارس، این‌گونه شاخ گوزن از عناصر رایجی است که در طرح‌های روی سفال استفاده می‌شده است. انواع آن را در ظرف‌هایی می‌توان دید که از نیم‌تنه‌ی آدمی، به صف یا به صورت جفت جفت به‌وجود آمده، مانند آنچه در شکل ۴۰ آمده است. اینجا نیز آشکار است که نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون اصل و نمونه‌های پیداشده در شوش یک مشتق از آن است (شکل ۵۳). این نقش تا نقاط دوردست شرق رایج و نمونه‌های آن بر روی سفال به‌دست‌آمده از هاراپا و «موهنجودارو»[1] و در «سند» و «نال»[2] واقع در بلوچستان به‌آسانی تشخیص داده شده است (شکل ۵۴). احتمالاً یکی از نقش‌های کمیاب تل باکون (شکل ۵۵) نیز از جمله‌ی همین انواع است. بر روی سفال مجتمع مسکونی تل باکون مدام با انواع گونه‌گون نقشی واحد روبه‌رو می‌شویم، اما شاهدیم که از این گونه‌های مختلف نقش تل باکون فقط یک نوع آن در فرهنگ‌ها و تمدن‌های بعدی دوام می‌آورد و اصالت خود را حفظ می‌کند. دقیقاً همچنان که در طبیعت می‌بینیم، خاستگاه هرگونه گیاه، آن محلی است که انواع آن گیاه در آنجا می‌روید. با تکرار و تناوب ساده و موزون نمادها در دو ردیف، می‌توان از آنها، طرح‌هایی جذاب و زیبا پدید آورد.



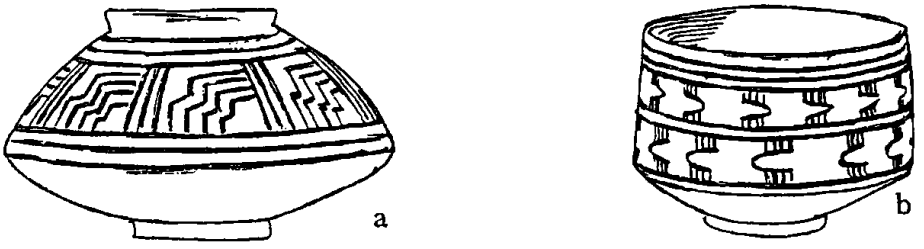
شکل ۵۲



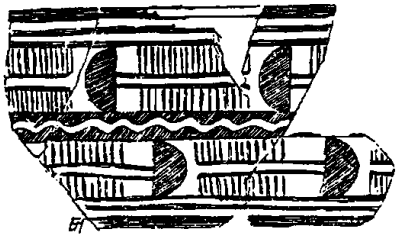
شکل ۵۳

گروهی دیگر از نقش‌های مکرر مسئله‌یی می‌آفرینند که دشوار می‌توان آن را حل کرد. در لوحه‌ی ۹ و شکل ۵۶، نقش‌هایی را می‌بینیم آن‌چنان تجریدی که اگر در آنها سر و دمی را به نوارهای رنگی مستقیم

1. Mohenjo Daro 2. Nāl



شکل ۵۴

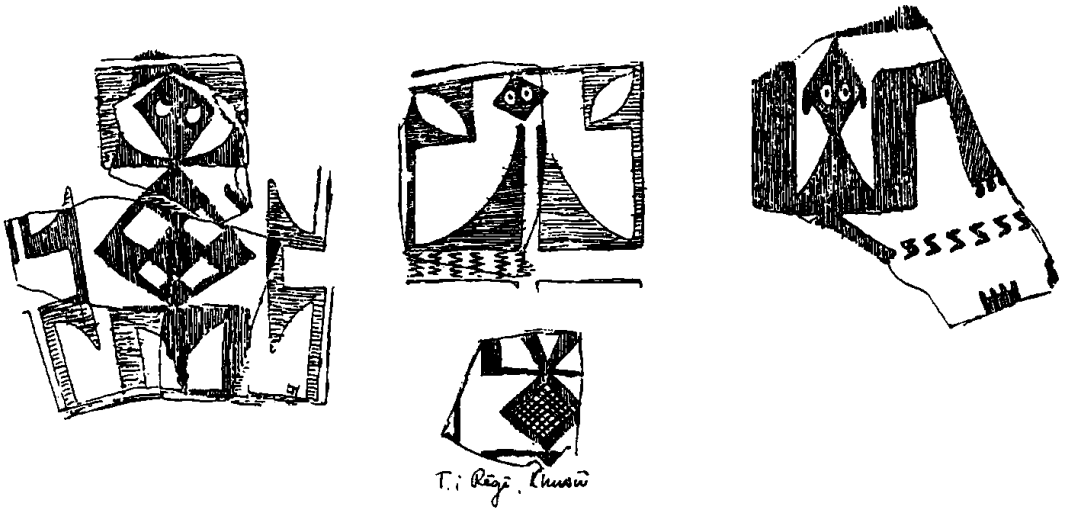


شکل ۵۵

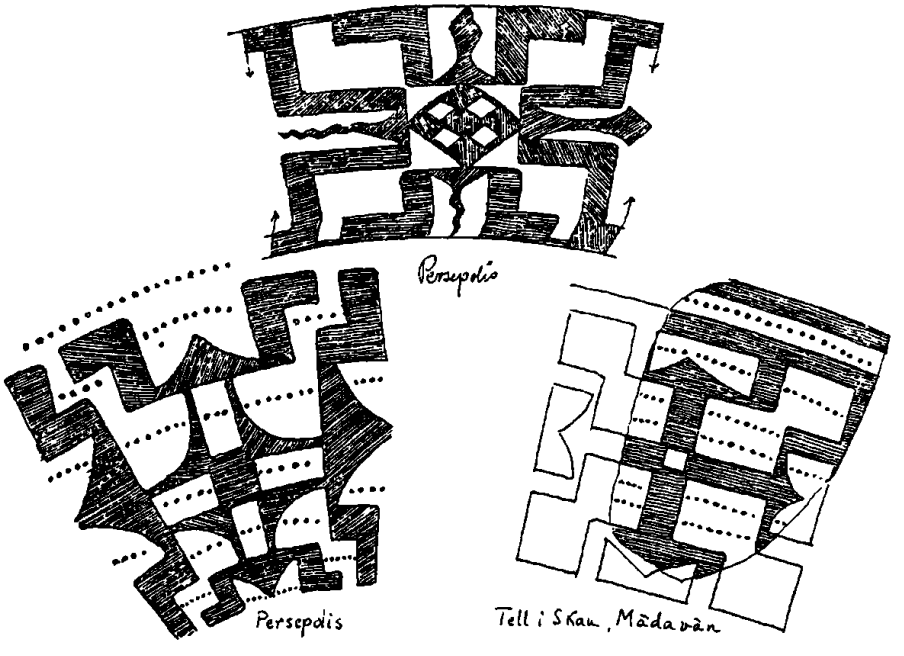
ضمیمه نکرده بودند، محال بود با اشیای طبیعی مربوطشان بدانیم. از این ضمایم می‌توان استنباط کرد که منظور نقش‌کننده حیوانات و گاهی آدمی بوده است. در نقش بالای شکل ۵۷، عناصری راکه به شکل حرف لاتینی «یو»[1] رسم شده‌اند دو مار قطع می‌کنند. در دو نمونه‌ی دیگر این شکل که یکی از تل باکون و دیگری از تل «سکائو»[2] از اعضای حیوان استفاده نشده است. در شکل ۵۸، نیمرخ سر حیوانی با دو شاخ به ترکیبی از چند مثلث افزوده شده است. این نقش را بر روی سفال تل باکون فراوان می‌توان یافت. در شکل ۵۹، نقشمایه‌ی دیگری از تنه‌ی آدمی که گاهی با سر و گاهی بی‌سر است دیده می‌شود. باید پرسید آیا این اعضای طبیعی با این قصد اضافه شده‌اند که تعبیر و تفسیر طرح تجریدی آشکارتر باشد؟ یا اینکه سرها و دم‌های ضمیمه‌شده تداعی ذهن نقاش بوده و حاصل شباهت مبهم نقش تجریدی با طبیعت است. این تعبیر و تفسیر دومی ما را به جایی نخواهد رساند. البته در هر هنری که صاحب سابقه‌یی چنان طولانی باشد که معانی اولی و اصلی نقشمایه‌ها رنگ باخته باشند این‌گونه تعابیر ثانوی ممکن است. اما در این مورد به‌خصوص، احتمالاً این ضمایم طبیعی روشنگر معانی اولیه‌ی اشکال تجریدی‌اند.

بیش‌تر طرح‌ها ترکیب‌بندی‌های تجریدی‌اند. هیچ سرنخی هم وجود ندارد که ما را در حدس زدن معانی و مفاهیم نهفته در آنها یاری دهد. مانند جام بلند و قرمزرنگی که نقش روی آن عبارت است از دو ردیف لوزی واقع در میان مثلث‌هایی که یادآور ساعت‌های شنی می‌باشند. یا جام سبزرنگی که نقش روی آن تعدادی مربع قرارگرفته میان خط‌های پلکانی است. این هر دو جام در لوحه‌ی ۱۰ عرضه شده‌اند. همچنین

1. U-shaped 2. Tell i Skau



شکل ۵۶



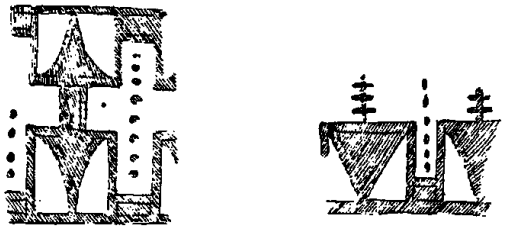
شکل ۵۷

نگاه کنید به نقش سمت راست در شکل ۶۰، که آرایشی متقارن از چند مثلث دارد. نقش میانی در همین شکل در تل باکون به‌ندرت دیده شده، اما در چینه‌ی سیزدهم تپه گورا (لایه‌ی بالای عبید، یعنی میان شوش

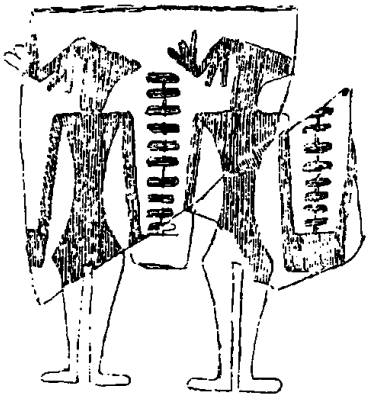
یک و شوش دو) فراوان یافت شده است. ترکیب‌های پیچیده‌تر یافت شده در تل باکون و دیگر نقاط فارس و موسیان را دوباره در «سورجنگل» بلوچستان پیدا می‌کنیم (شکل ۶۱). از جمله نقش‌های فراوان در شوش یک و موسیان و نهاوند، نقش پروانه‌مانندی است که در میان خطوطی تناوب یافته و گاهی جفت‌جفت، دسته‌بندی شده است. این نقش که با نقش‌های عبید بی‌شباهت نیست، نه تنها در سند بلکه در چین نیز دیده می‌شود (شکل ۶۲). در شکل ۶۳، نمونه‌های بیش‌تر و متنوع‌تر یافت شده در سند و هونان و همچنین قطعه‌ی سفال عصر نوسنگی از ناحیه‌ی دانوب ـ دنپیر عرضه شده‌اند. خصوصیات کلی این سفال متعلق به عصر نوسنگی شبیه مشخصات سفال عبید است. از این همه باید نتیجه گرفت که این شباهت‌ها فقط در اثر «مهاجرت نمادها» پیدا نشده، بلکه جای نقش شدن آنها، روی سفال و چگونگی ترکیب و گاهی حتی شکل ظرف‌های سفالی نیز همانند است. به عبارت دیگر، نحوه‌ی کاربرد نگاره‌ها و نمادها و مفاهیم و پیام‌های مضمر در تزیینات با یکدیگر ارتباط دارند.



شکل ۵۸



a b

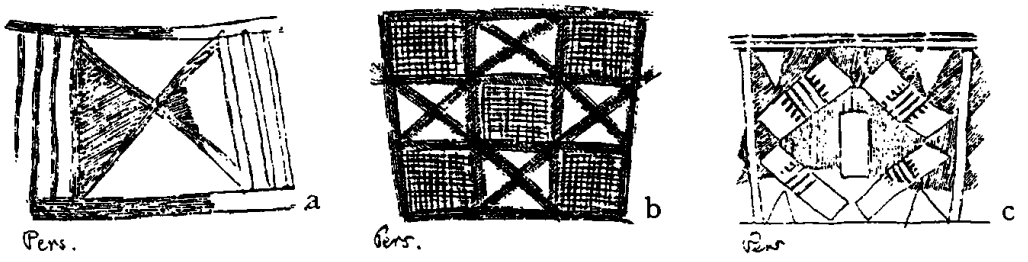


c

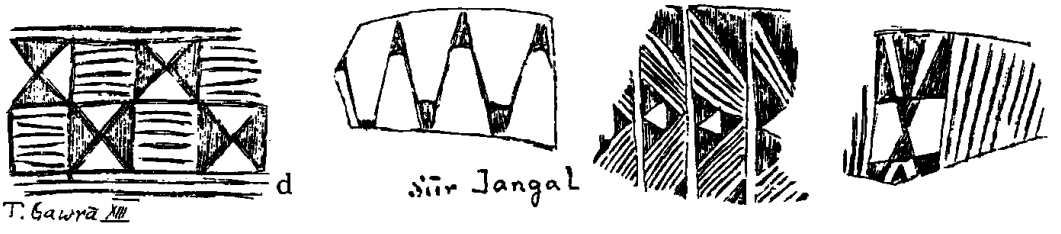
شکل ۵۹

در لوحه‌ی ۱۳، دو نمونه از یک دست جام مخروطی شکل ارائه شده است که آذین‌بندی ساده‌یی دارند. فضاهای عمودی متشکل از مثلث‌های متقابل است و خط‌های زاویه‌دار میان آنها را نوارهایی افقی به یکدیگر می‌پیوندد که در هر یک از آنها تعداد معیّنی علایم عمودی گذاشته‌اند. یکی از نکات ریزی که در این نقشمایه شایان توجه است این است که مثلث‌های عمودی، نه در بالا و نه در پایین، هیچ‌گاه به انتها نمی‌رسند. گویی آغاز و پایان آنها را بریده‌اند. گویی نقاش می‌خواسته بگوید که آنها در بیرون محدوده‌ی جام نیز ادامه دارند. به هر حال، آشکار است که شکل هندسی مثلث را نمی‌نمایند. این نقشمایه در میان سفال‌های معاصر دیگر مناطق باستانی فارس فراوان یافت شده است. شکل ۶۴، نمونه‌ی تحول‌یافته‌ی آن در

شوش یک و تکرار مکرر همان رابطه‌ی چهارصد به پانصد است. در مرحله‌ی شوش یک نیز مثلث‌های کوچک با بی‌نظمی آغاز و پایان می‌گیرند. نگاهی به شکل ۳۲ آشکار می‌سازد که اینها همان مثلث‌های چشمدار مخصوص روی سفال عبید پیش از تاریخ سومر هستند. به عبارت دیگر، با شوش یک، فرهنگ و تمدن پیش از تاریخ فلات ایران همسطح و همطراز می‌شود با فرهنگ و تمدن بین‌النهرین که در عبید تجسم یافته است.



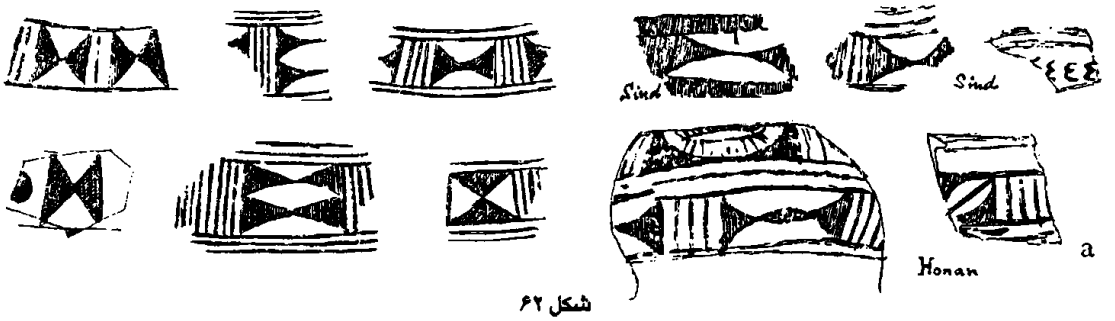
شکل ۶۰



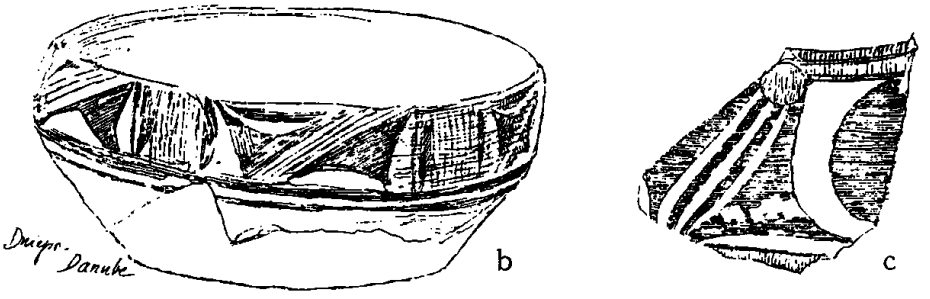
شکل ۶۱

همان‌طور که در مورد تصاویر هیبت‌های آدمی ذکر شد، دیگر طرح‌های کاملاً تجریدی به‌دست‌آمده از مجتمع مسکونی تل باکون حکایت از رابطه‌ی تنگاتنگ با سفال نوسنگی سامرا می‌کند. فراوان‌ترین نگاره‌های سفال سامرا (شکل ۶۵) نوارهای پلکانی و شبکه مثلث‌های ریز تل باکون است. در شکل ۶۶، همین‌گونه نوار پلکانی ــ با حداکثر چهارده پله ــ نقش‌شده بر روی قطعه سفال پیداشده در تل ریگی[1] نزدیک داراب، و شبکه مثلث‌های به‌دست‌آمده از «کنگان»[2] فارس دیده می‌شود. پله‌های منتهی به نیمه‌مثلث‌ها، یافت‌شده در تل باکون، حتی از نگاره‌های مشابه به‌دست آمده از سامرا اصیل‌تر می‌نماید. یکی دیگر از نقشمایه‌های رایج سامرا حاشیه‌های ریشه‌دار داخل لبه‌ی ظروف است (شکل ۶۷). این نقش، که در مراحل بعدی اثری از آن نمی‌توان یافت، در ظروف تل حلف نیز به همان فراوانی سامرا دیده می‌شود (شکل ۶۸). در اثنای دوره‌ی تل باکون، در دیگر نقاط فارس، گاهی به صورت حاشیه‌ی باریک داخلی و زمانی به عنوان تزیین اصلی داخل ظرف‌های پهن، مانند نمونه‌ی تل سکائو، دوباره رواج می‌یابد. این حاشیه‌ی شرابه‌مانند را در خود تل باکون با این سبک اخیر به‌کار می‌برند (شکل ۶۹). باز هم نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون حتی از آنچه در سامرا پیدا شده اصیل‌تر می‌نماید.(۲۱)

1. Tell i Rēgī 2. Kanakān



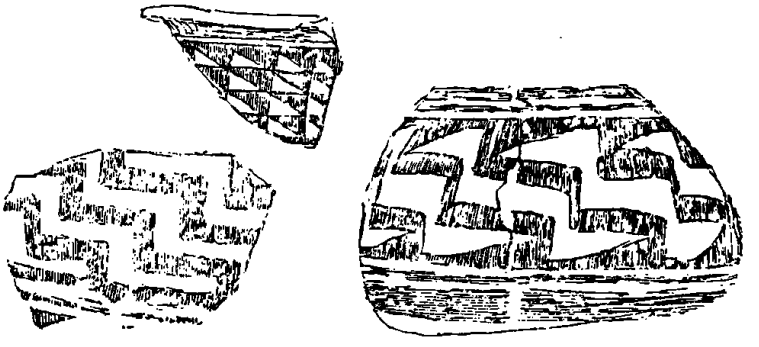
شکل ۶۲



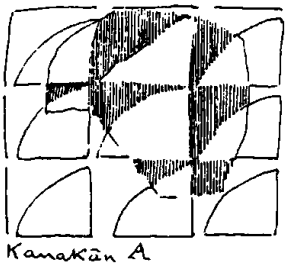
شکل ۶۳

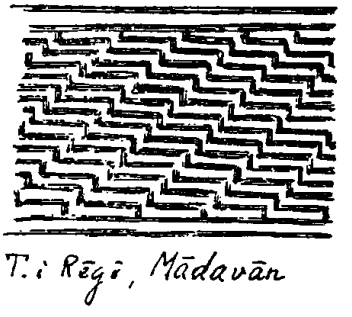


شکل ۶۴

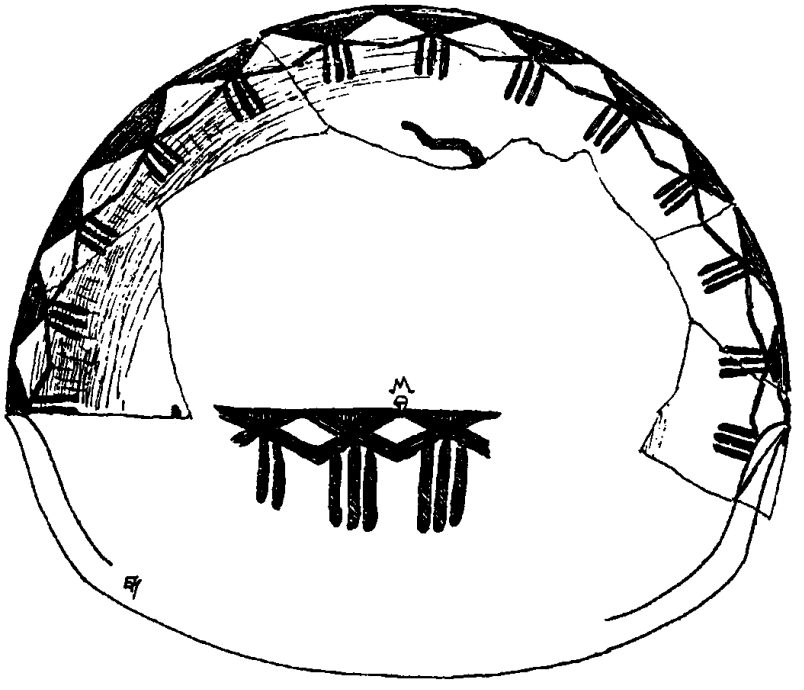


شکل ۶۵

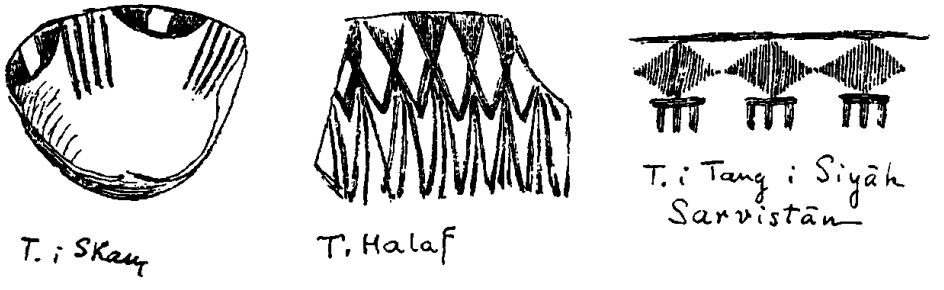




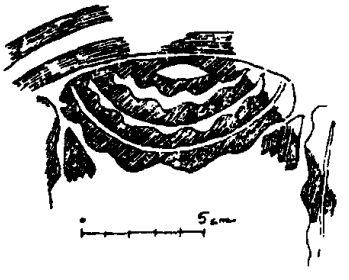
شکل ۶۶



شکل ۶۷

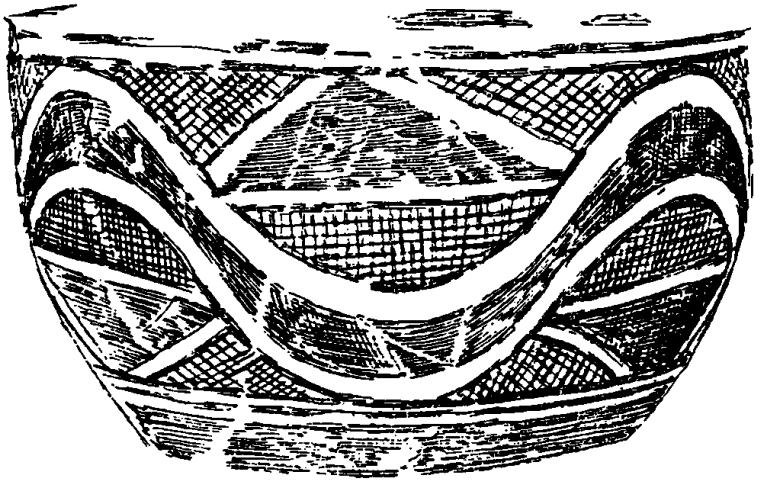


شکل ۶۸



شکل ۶۹

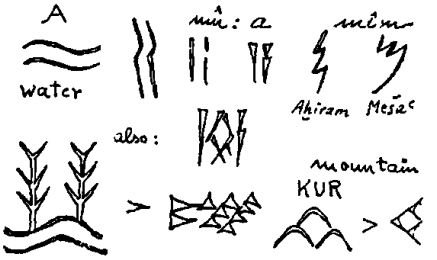
تا اینجا هرگاه نقشمایه‌یی تزیینی را با نامی خواندم ادعا نداشتم که آن اسم بامسما است. اما نمونه‌ی بعدی (شکل ۷۰) را از آن رو «منظره» می‌نامم که تصور می‌کنم به‌واقع منظره است. نواری مواج با پهنای نامساوی است و پستی و بلندی‌های امواج را با چندین مثلث و قوس انباشته‌اند. تا به حال چند بار درباره‌ی رابطه‌ی نزدیک نمادها و با علایم تصویری تأکید کرده‌ام. در کهن‌ترین مرحله‌ی خط تصویری سومری، خط مواج مفهوم «آ»[1] یا «آب» یعنی رودخانه را می‌رساند (شکل ۷۱). سه قوس شبیه پولک ماهی، که بعدها به سه زاویه تبدیل شد، معنای «کور»[2] یا کوه را ایفاد می‌کرد. بعدها در سومر و ایلام برای روشن‌تر شدن معانی علایم خط تصویری، در وسط نوار مواج، ماهی یا در کناره‌های آن، گیاه می‌افزودند. از اواخر دوره‌ی جمدت‌نصر سومر و ایلام مهرهایی به‌دست‌آمده است که در آنها منظره را بسیار واقعی‌تر تصویر کرده‌اند (شکل ۷۲). بر روی لوحی به خط بدوی ایلامی، اثر مهری دیده می‌شود که رودخانه‌ی آن هم ماهی دارد و هم گیاه. در مهر سومری دیگری، متعلق به دوره‌ی جمدت‌نصر، نه‌تنها رودخانه‌یی را تصویر کرده‌اند که از میان کوه‌ها می‌گذرد، بلکه شکارچیان را نیز آورده‌اند. بر مهر دیگری، چوپان‌هایی دیده می‌شوند که بامدادان گوسفندان را به صحرا می‌برند و شامگاهان برمی‌گردانند. سرانجام، یکی از رایج‌ترین نگاره‌های اوایل دوره‌ی پیدایش تاریخ، عقاب‌هایی هستند که بر فراز رود و کوه در پروازند.



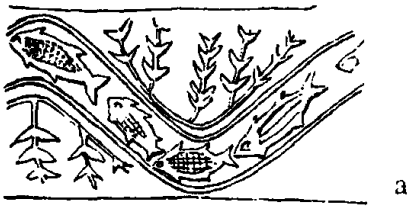
شکل ۷۰

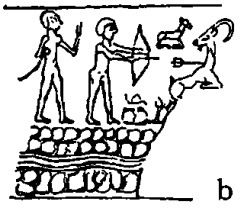
چون می‌توان به جای تمامی نماد یا حیوان یا هر شیءِ طبیعی بخشی از آن را نمایاند، پس نقشمایه‌ی پیداشده در سامرا (شکل ۷۳) می‌تواند خلاصه یا فشرده‌یی از یک مضمون باشد. بر روی کوزه‌ی پیداشده

1. A 2. KUR

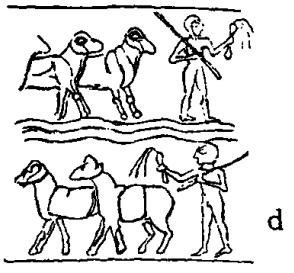


شکل ۷۱







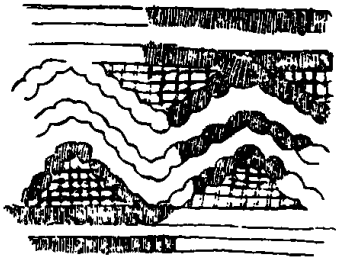


شکل ۷۲

در بمبور تصویر همانندی دیده می‌شود که معنای آن روشن‌تر است (شکل ۷۴). تصویر عبارت است از خطی مواج و پهن که نقش حیوانی را در بالا و در پایین دارد. این ظرف به روزگار بعدی تعلق دارد، اما آشکارا خلاصه‌یی است از همان مضمونی که پیش از این، بر روی مهرهای سومری نقش می‌شد.

پاره‌یی از طرح‌های آمده بر روی سفال شوش یک، حکایت از مرحله‌ی بالاتری از تجرید معنادار می‌کند (شکل ۷۵). مربع مستطیل یا مربع واقع در دایره علامت واژه‌ی «نین»[1] است که مفهوم «محصور کردن» یا «انبوه» را ایفاد می‌کند. لوزی نشانه‌ی واژه‌ی «سار»[2] با معنای «کثرت» یا «تمامیت» است، که گاهی هم به جای واژه‌ی «هی»[3] یعنی «جمعیت» به کار می‌رود. ریشه و اصل حرف خط آرامی «خیث»[4] همین شکل است.(۲۲) یکی از اصول به کارگرفته‌شده در خط ایلامی بدوی و خط تصویرنگار سومری این است که برای رساندن مفاهیمی، سوای معنای آشکار آنچه تصویرشده، عناصر مختلف تصویر را در مربع مستطیل یا لوزی یا دایره محصور می‌کنند. همان‌گونه که در شکل ۷۵ هویدا است، مدت‌های مدید پیش از خط و نوشتار، این اصل را در طرح‌های تزیینی شوش یک به کار می‌گرفتند. «سه خط پله‌مانند» هم در خط تصویری سومری و هم در ایلامی بدوی از علایم نوشتاری است. در شوش یک، این علامت مفهوم «آب» یا «رودخانه» یا «آب جاری در باغ»(۲۳) را می‌رساند. آنچه در سمت راست شکل ۷۵ آمده، نماد گیاه یا درختی است که لب آب روییده و آنچه در سمت چپ تصویر شده، شاخ گوزن است و می‌تواند بر شکاری که آب

1. NIN 2. SAR 3. HE 4. Kēth



شکل ۷۳

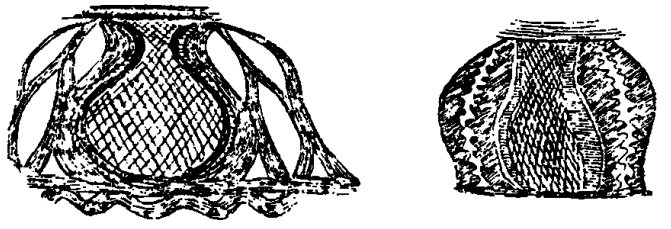
شکل ۷۴

می‌خورد دلالت کند. دو صف متقابل مثلث‌ها می‌تواند علامت تپه‌هایی باشد که رودخانه‌یی از میان آنها می‌گذرد. سفالی که شکل ۷۶ روی آن نقش شده از چین به‌دست آمده است. تفاوت آن با نقش آمده در شکل ۷۰، در این است که در طرح چینی محور امواج کوتاه‌تر و اوج و حضیض هر یک از موج‌ها بلندتر و ژرف‌تر است. بالای نقش را یا با هاشور حصیری ساده پر کرده‌اند ــ همین شیوه را گاهی در سفال مجتمع مسکونی تل باکون و یا مهرهای استوانه‌یی سومری که عقاب روی آنها تصویر شده شاهدیم ــ و یا با هاشورهایی که در میان فضاهای بادامی‌شکل درآورده‌اند (مقایسه شود با نوع دیگر همین نقش در شکل ۱۰۰، ردیف پایین سمت چپ). در تل باکون معمولاً همین تدبیر را برای پر کردن جاهای خالی طرح به‌کار می‌بردند، مانند ظرفی که روی آن عقاب (لوحه‌ی ۷) یا گاو نر (لوحه‌ی ۸) تصویر شده است. شباهت میان نقش آمده در شکل ۷۰ و شکل ۷۶ تصادفی نیست. تصویر آمده بر روی سفال شکل ۷۶، نمونه‌ی اصیل نقوش روی سفال دوره‌ی نوسنگی در کانسو، واقع در چین است.

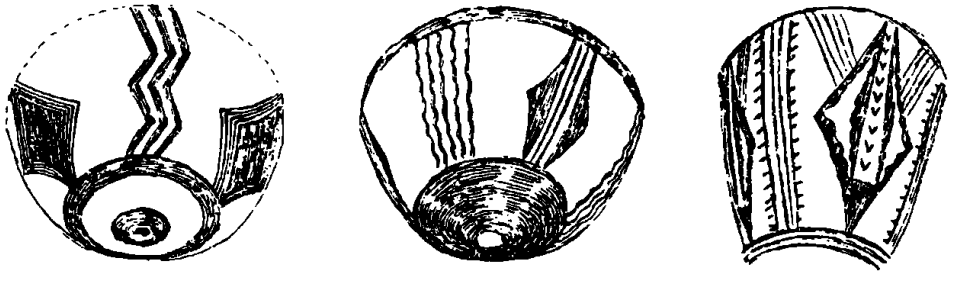
بسیاری از طرح‌های روی سفال تل باکون چنان ترکیب‌بندی شده‌اند که اگر از ته ظرف نگاه کنیم، گویی بر گرد قرصی مرکزی تشعشع یافته‌اند. از دو عنصر متناوب ــ آب یا نور ــ که یکی از آنها همیشه چند خط مواج



شکل ۷۵



شکل ۷۶



شکل ۷۷

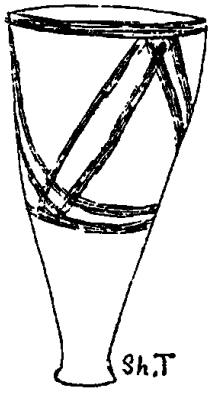
است تشکیل می‌شوند. اگر نقشی که هم‌اکنون شرح دادیم نمایشگر زمین باشد، پس آنچه در شکل ۷۷ آمده است باید به آسمان مربوط باشد. آنچه در شکل ۷۸ دیده می‌شود ظریف‌تر است، ولی واضح‌تر نیست. در شکل ۷۹، که تصویر ظرفی پیدا شده در «شاهی تومپ»[1] مکران است، همین نقش دیده می‌شود. نقش روی سفال معمول آن محل اقتباسی از سفال‌های مخروطی شکل تل باکون است. نماد سومری ایزد آفتاب که سیپار[2] نام دارد (شکل ۸۰) با این نقش همان تناسبی را دارد که صلیب شکسته‌های دوره‌ی کلاسیک بعدی باانواع پیچیده‌ی صلیب به‌دست‌آمده از تل باکون داشت. این نماد آیینی ایزد شمش سیپار ــ که نمونه‌ی آن در لوحه‌ی سنگی مشهور موزه‌ی بریتانیا دیده می‌شود ــ برای «نبو ـ اپل ـ ایدین»[3] ساخته شده بود. همان کسی که توانست، به خلاف شاه «ملی‌شیپاک»[4] که در جست‌وجوی خود ناکام شده بود، نمونه‌ی گلی آن را کاوش کند و بیابد. این نمونه به‌ظاهر تقریباً مطابق با نمونه‌ی اصل متعلق به دوره‌ی «گودآ»[5] است. اما ایزد سیپار را بایستی خیلی پیش از اینها با این علامت نشان داده باشند، زیرا نمادهای مذهبی و آیینی را معمولاً

1. shāhī Tump 2. Sippar 3. Nabu-apal-iddin 4. Melishipak 5. Gudea

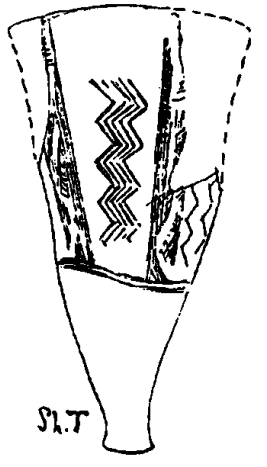
نمی‌توان به طور ناگهان آفرید و باید به‌تدریج نشو و نما بیابند. یکی از خصوصیات اصلی نمادهای مذهبی این است که باید از زمان‌های از یادرفته به‌جا مانده باشند. تمام این‌گونه نمادها متعلق به دوره‌ی نوسنگی است، یعنی عصری که در آن تمامی اندیشه‌ها را با نماد و نشانه ابراز می‌داشتند. این‌گونه نمادسازی برای کسانی که به آن مشغول بودند نوعی از انواع جادوگری محسوب می‌شد.

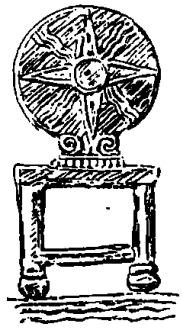


شکل ۷۸



شکل ۷۹

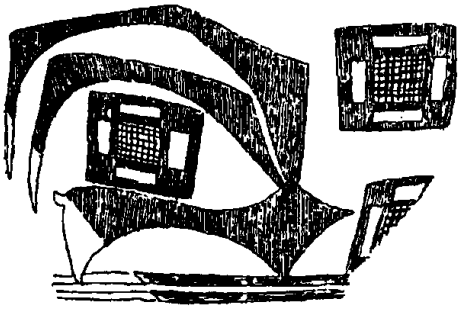




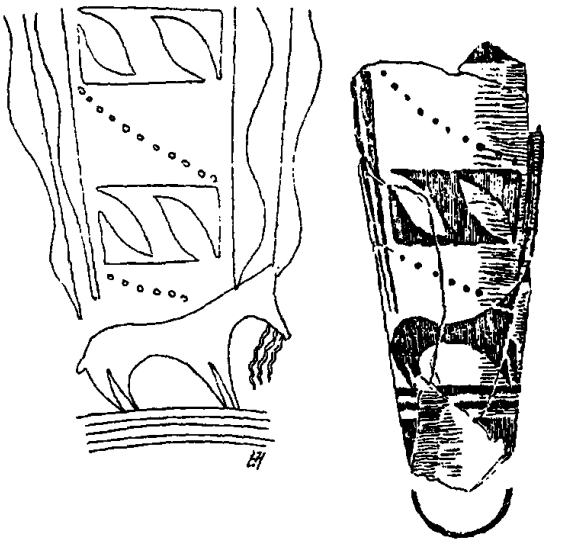
شکل ۸۰

هنر سفال مجتمع مسکونی تل باکون به هنگام تصویر کردن جانوران به اوج خود می‌رسد. در بالای لوحه‌ی ۱۱، کوزه‌ی مدوری که بر روی آن بز کوهی بزرگی[۲۴] نقش‌شده و در لوحه‌ی ۱۲، کوزه‌ی کوچک‌تری با نقش یک جفت قوچ کوهی دیده می‌شود. در کوهسارهای اطراف جلگه‌ی تخت جمشید، هنوز گله‌های فراوان بز و قوچ کوهی می‌چرند. این جانوران زیبا بومی آن سرزمین بوده‌اند و تصویر کردن آنها بر روی سفال محل کاملاً طبیعی است.[۲۵] بز کوهی را اغلب به شیوه‌های گوناگون رسم می‌کنند. در لوحه‌ی ۱۱، فقط نیمرخ و دو پای بز کوهی آورده شده است. به عنوان برجسته‌ترین مشخصه‌ی جانور، در تصویر کردن شاخ‌های او نهایت اغراق اعمال شده و گره‌های شاخ را به صورت آویزه‌های بسیار بزرگ نقاشی کرده‌اند. در شکل ۸۱، با آنکه خطوط کلی هیکل حیوان اندکی متفاوت است باز هم تصویر نیمرخ بز کوهی رسم شده است و گردنش را کوتاه‌تر کشیده‌اند و برای نشان دادن گره شاخ‌هایش به خط زاویه داده‌اند. در شکل ۸۲، پهنای اندک ظرف استوانه‌یی، نقاش سفالگر را مجبور ساخته که شاخ‌ها را به صورت ∏ نشان دهد. افزون بر ریش بز، دست و پای او را هم تصویر کرده‌اند. تصویر نیمرخ کامل نیست. در شکل ۸۳، از ظرافت کار اندکی کاسته شده است. با آنکه دست‌ها و پاها نشان داده شده‌اند، اما خطوط کلی هیکل چندان طبیعی نبوده و شاخ‌های عظیم تقریباً سه‌چهارم محیط دایره‌اند. در دیگر موارد مشابه ــ و این نکته در

تصاویر حیوانات دیگر نیز صادق است ـ نمادهای تجریدی یا جانورانی خردجثه را میان شاخ‌ها و پشت، و یا در وسط دست و پای حیوان جای داده‌اند. هر چند این‌گونه جاپرکنی‌ها بی‌تردید برای پوشاندن فواصل خالی به‌کار می‌رفته است و از نظر ایجاد تناسب و زیبایی لازم بوده‌اند، اما تنها وسیله‌ی زینت یا اسباب زیور نیستند و نمادهایی معنادار نیز می‌باشند. دلیل این مدعا تنوع آنها است در انواع زتاها و مثلث‌ها، صلیب‌ها، مربع‌های شطرنجی و غیره و غیره. باید پذیرفت که در اینجا با مهم‌ترین ابزار آذین‌بندی که مختص و ویژه‌ی سفال مجتمع مسکونی تل باکون است روبه‌رو هستیم. مثل اینکه به سرچشمه‌ی اصلی هنر نقاشی روی سفال این منطقه رسیده‌ایم و به‌زودی خواهیم دید که از چه دوام و بقای حیرت‌انگیزی برخوردار بوده است.



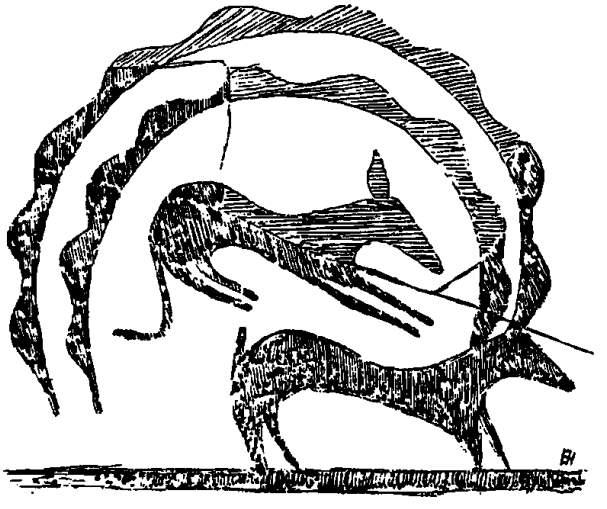
شکل ۸۱



شکل ۸۲

در لوحه‌ی ۱۲، شاهکار هنر نقاشی روی سفال تل باکون نشان داده می‌شود. نقاش با قدرتمندی هر چه تمام‌تر بر روی سطح منحنی جام، دو قوچ کوهی را تصویر کرده است. اندام قوچ‌ها را در ته نوک‌تیز جام جای داده و تمام سطح جام را با دو جفت شاخ عظیم پوشانده است. شاخ‌های قوچ را همیشه از جلو و شاخ‌های بز را همیشه از نیمرخ نشان می‌دهند. همیشه چهار دست و پای قوچ نشان داده می‌شود و هیچ‌گاه به رسم کردن دو پا و دست او اکتفا نمی‌کنند. ذهن هنرمند اصلاً گرفتار مسائل و مشکلات مربوط به ژرفانمایی نیست. او مصمم است که فقط با صلابت و قدرت خصوصیات برجسته‌ی موضوع را نشان دهد. بنابراین، باید از اطلاق تعاریف و اصطلاحات هنری ساخته و پرداخته دوره‌های بعدی تکامل هنری بر این هنر ابتدایی، اما اصیل، پرهیز جست. لازمه‌ی هنر بدوی خشونت و زمختی در اجرا نیست. هنر بدوی می‌تواند بسیار ظریف و دقیق باشد. بهترین دلیل این مدعا همین مورد خاص است. ظرافت و دقت هنری کیفیتی است مربوط به نبوغ فطری هنرمند. مراد ما از هنر بدوی، هنر اولی یا آغازین است. هنری که از هیچ یا تقریباً

از هیچ ـ بدون سابقه‌ی قبلی ـ شروع می‌شود. به عبارت دیگر، چنان هنری که برای تجلی و ابراز، وسیله و ابزار خودش را باید خودش خلق و ابداع کند.

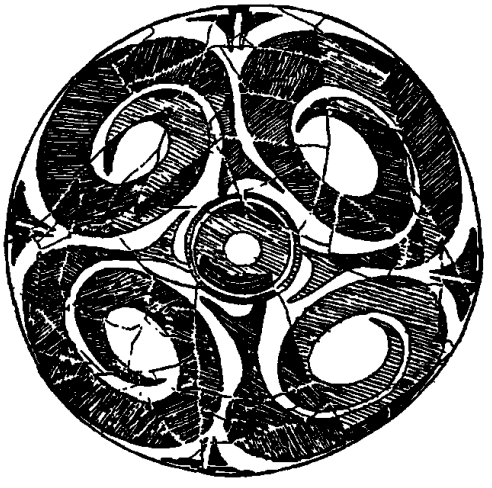


شکل ۸۳

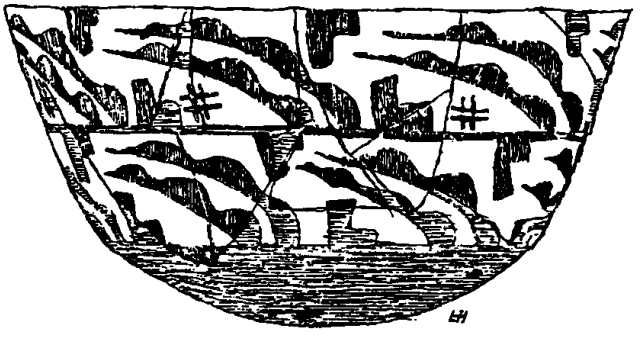
برای آذین‌بندی ظرفی با اندامی همانند تنها سه شاخ به‌کار برده‌اند که در نتیجه، نوعی سه‌زانویی چرخان به‌وجود آمده است که فواصل خالی آن را با ستاره‌های شش‌پر انباشته‌اند. هنرمند توانسته است میان بزرگی شاخ‌ها و کوچکی ستاره‌ها تعادلی دلنشین و زیبا به‌وجود آورد. در شکل ۸۴، طرحی میانگین با چهار شاخ و دو سر ارائه شده است. به خطا مرسوم شده است که این‌گونه طرح‌ها را از نظر تاریخی مرتب می‌کنند. نویسنده‌ی این سطور اعتقاد دارد، برای مرتب کردن آنها باید یا از طبیعی‌ترین طرح‌ها شروع کرد و به تجریدی‌ترین آنها رسید و یا آنکه به‌عکس، از تجریدی‌ترین طرح‌ها آغاز و به طبیعی‌ترین آنها پایان داد. در تل باکون، انواع طرح را، با درجه‌های گوناگون تجرید، بر روی ظرف‌هایی می‌یابیم که نه‌تنها از یک لایه بلکه از کف اتاق واحدی به‌دست آمده‌اند و مطلقاً همزمان و هم‌دوره‌اند. هنوز هنر نقاشی بر روی سفال صاحب رسم و قرار و سنت نشده بود. هر کسی یا هر فردی آنچه را که نیاز داشت به آن شیوه‌یی که می‌پسندید و دلبخواهش بود می‌آفرید. بعدها که سفالگری به صورت پیشه‌یی جداگانه و اختصاصی درآمد، رسم و سنت نیز از بطن تنوع زاییده شد.

در شکل ۸۵، بر روی جام عرق‌چین‌مانندِ بسیار ظریفی طرح پیچیده‌یی رسم شده که برجسته‌ترین عنصر آن یک جفت شاخ است. اگر جام را از چینی سفید و کبود درست کرده بودند تصور می‌شد که نقش روی جام از مناظر کشور چین است؛ دریاچه‌یی در کوهستان، جلگه‌یی در ساحل و زورقی در آب. در

حالی‌که فقط شاخ است و نمادهای تجریدی.



شکل ۸۴



شکل ۸۵

آشکار است که با موردی از انحطاط سبک واقع‌گرایانه به سمت اسلوبی تجریدی روبه‌رو نشده‌ایم؛ بلکه با تمام یا بخشی از مضمونی معین، به آن صورت که در ذهن هنرمند تجسم یافته است، روبه‌رو هستیم. این هنرمند مسلم است که اگر جزیی از طرح را با قدرتمندی نشان دهد، مثل این است که کل آن را عرضه نموده است. یعنی از یک‌سو، این مطلب را می‌رساند که مراد هنرمند ایجاد نیرویی با طبیعت جادویی است، منظوری که هم با جزءگرایی حاصل می‌شود و هم با کل‌گرایی و از سوی دیگر، مبین ارتباط بسیار نزدیک بین این‌گونه آذین‌بندی و نوشتن است، زیرا معنای نهفته در نقشمایه‌ها را می‌توان هم با تصویر کردن ایفاد کرد و هم با نوشتن.



شکل ۸۶



شکل ۸۷

بالاترین درجه‌ی بدوی بودن دنیای هنرمند آن روزگار را در تصویرگاوی می‌توان مشاهده کرد که بر روی جام استوانه‌یی لوحه‌ی ۸ نقاشی شده است. نه‌تنها نسل این نوع گاوی که هم کوهان دارد و هم غبغب، هزاران سال پیش منقرض شده است؛ بلکه نیمرخ سرگاو نیز که هر دو چشم او را کنار هم نشان می‌دهد، همانند سبک کودکان تصویر شده است و دلالت برکودکانه‌ترین مرحله‌ی هنر نقاشی دارد. غنا و تنوع ابزار و آلاتی که برای تزیین صحنه‌ها به‌کار می‌رود حاصل اعصار متمادی تمرین و ممارست نیست، نتیجه‌ی لبریز شدن طراوت و توانمندی تخیلی نوباوه و جوان است. البته فناوری و تنوع شکلی سفال‌های پیداشده متکی برگذشته‌ی طولانی هنر سفالگری بود؛ اما نقاشی بر روی سفال، هنر تازه زاییده شده و بسیار جوان بود.

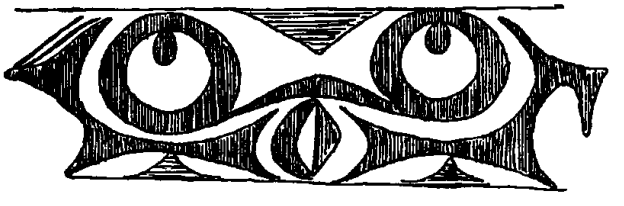
در شکل ۸۶، بر روی سفال به‌دست‌آمده از شوش یک نیز بزکوهی‌یی تصویر شده است که اسلوبی کاملاً پخته و سنجیده دارد. در این تصویر، با نوه و نتیجه‌ی نمونه‌نقاشی‌های روی سفال تل باکون روبه‌رو هستیم. انحنای دلنشین جفت شاخی که چون یک شاخ رسم شده است، تناسب و تعادل میان بدن حیوان با شاخ‌ها، شکل‌بندی فاخر و محتشم بدن آن، نحوه‌ی جا دادن حیوان در قاب کشیده، همه حکایت از ظرافت و لطافت هنری می‌کند که تنها در پی سنتی کهن و دیرپا می‌تواند پیدا شود، هنری پخته و قوام‌یافته. حاشیه‌ی باریک سگ‌های شکاری تازنده بر روی این جام دلربا را باید با الگوی اولی و ابتدایی پیدا شده در تل باکون (شکل ۸۷) مقایسه کرد. اسلوب یکی است. از دیگر تپه‌های باستانی فارس طرح‌هایی از نمونه‌ی شکل ۸۸ به‌دست آمده که حد فاصل بین نقاشی روی سفال تل باکون و شوش یک است. یکی از مهم‌ترین نتایج جست‌وجوهای سر اورل اشتاین مشخص ساختن مراحل تغییرات تدریجی میان سبک تل باکون و سبک

شوش یک بود. شوش یک و شوش دو نمایانگر دو مرحله‌ی مشخص از یکدیگر تحول هنر در فلات ایران است؛ اما ایلام، در تمام طول این دوره‌ی دیرپای پیش از تاریخ، دنباله‌روی سبک هنری سومر بود.



شکل ۸۸

با این همه، هنر فلات ایران در حوزه‌ی بسیار وسیع‌تری نفوذ کرد. طرح‌هایی از نوع آنچه بر روی سفال به‌دست آمده از هونان چین دیده می‌شود (شکل ۸۹) دلیل بر این است که این‌گونه طرح‌ها، به‌نحوی از انحا، از فلات ایران به سرزمین چین انتقال یافته بوده است. هر چه بیش‌تر اشیای پیداشده را مطالعه می‌کنیم اثر و نفوذ آسیایی هنر اولیه‌ی فلات ایران آشکارتر و قوی‌تر می‌شود. مراد از لقب «آسیایی» در اینجا تمدن پرورده‌شده در دشت‌های رسوبی خاور نزدیک نیست، بلکه مقصود سرزمین‌های کوهستانی مشرف بر این دشت‌های رسوبی است.

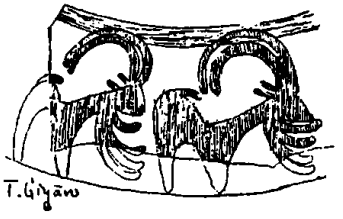


شکل ۸۹

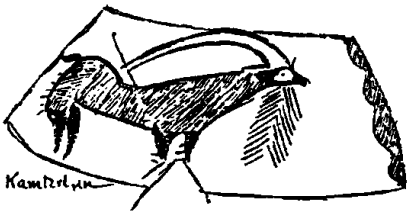
روی سفال پاره‌ی به‌دست‌آمده از ژرف‌ترین لایه‌های تپه‌گیان، نهاوند، باز همانند لوحه‌ی ۱۴ و شکل ۹۰، با بزکوهی روبه‌رو می‌شویم. با همان نگاه اول، آشکار است که این بزکوهی از اعقاب و بازماندگان بز کوهی تل باکون است. فعلاً رابطه‌ی آن با شوش یک را مطرح نمی‌کنیم. تردیدی نیست که از شوش دو به‌مراتب کهن‌تر است. در همان شکل ۹۰، نمونه‌ی شوش دو به‌دست‌آمده از «کمترلان»[1]، لرستان را

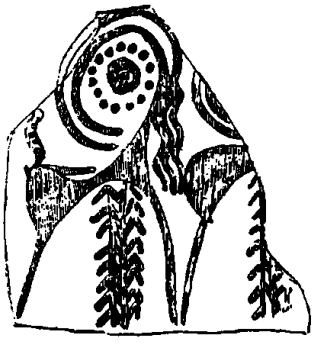
1. Kamterlān

آورده‌ایم. ظرفی است دو رنگ و حد فاصل میان شوش دو و دوره‌ی معاصر آن در جمدت‌نصر. اخیراً پیشنهاد شده است که آن را «ظرف دیاله» بنامیم. با آنکه این ظرف از نمونه ظرف‌هایی است که در حوزه‌یی بسیار وسیع‌تر از دره‌ی دیاله به‌دست می‌آید، اما اسمی بی‌مسما نیست. ظاهراً بیانگر مرحله‌یی است که تا نخستین دوره‌ی تاریخی سومر ادامه یافته بود. اختلافات سبک آن را با دیگر اسلوب‌ها مطالعه خواهیم کرد.



شکل ۹۰



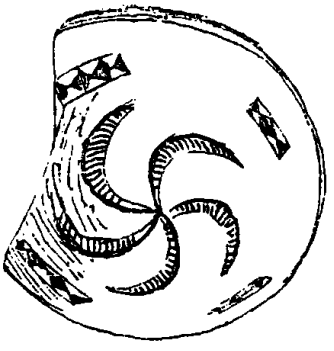


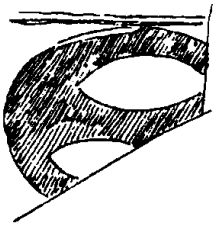
شکل ۹۱

یکی دیگر از انواع زاد و ولد بزهای کوهی تصویرشده بر روی سفال عصر نوسنگی فارس، روی سفال به‌دست‌آمده از تپه‌حصار دامغان، در شمال ایران، دیده می‌شود. در شکل ۹۱ ـ که باید کنار شکل ۱۹۳ گذاشته شود ـ بیش‌تر مشخصات بز کوهی تصویرشده روی نمونه‌ی بدوی سفال تل باکون حفظ شده است؛ شکل تنه، انحنای پاها، اغراق در شاخ‌ها و ریش بز، تزیینات پرکننده‌ی فضای میان انحنای شاخ‌ها و پاها. اما نه‌تنها قلمزنی و شکل‌نگاری سست و ضعیف و آثار انحطاط در آن آشکار است، بلکه تصویرها نیز یکنواخت شده و از انبوه انواع فقط پلنگ و گاو و بزکوهی باقی مانده‌اند. به جای نمادهای اصیلی که برای پر کردن فضاهای خالی به‌کار می‌بردند حال از تصاویر طبیعی برای ابراز معانی استفاده می‌کنند، تصویر گیاه معنای چراگاه را می‌رساند. با آنکه کهن‌ترین نقش‌های به‌دست‌آمده از تپه‌گیان مانند طرح‌های تل باکون مؤثر و چشمگیر نیستند، اما باز از نظر زیبایی حرکات، به‌مراتب از آنچه در تپه‌حصار تصویر می‌کنند جلوتر و هنرمندانه‌ترند. بزکوهی تصویرشده در تپه‌حصار گام بلندی در جهت انحطاط و ابتذال است. بایستی از کهن‌ترین و ژرف‌ترین لایه‌های تپه‌گیان اخیرتر باشند. از همین نکته می‌توان تاریخ نسبی آن را تعیین کرد.

گروه نسبتاً بزرگی از ظروف سفالین به‌دست‌آمده از شاهی‌تومپ، مکران (شکل ۹۲)، که بیش‌تر کاسه‌هایی هستند که داخل آنها تزیین شده است، دنباله‌ی همان خطی می‌باشند که نقش سه شاخ روی ظرف پیداشده در تل باکون آغاز آن است.

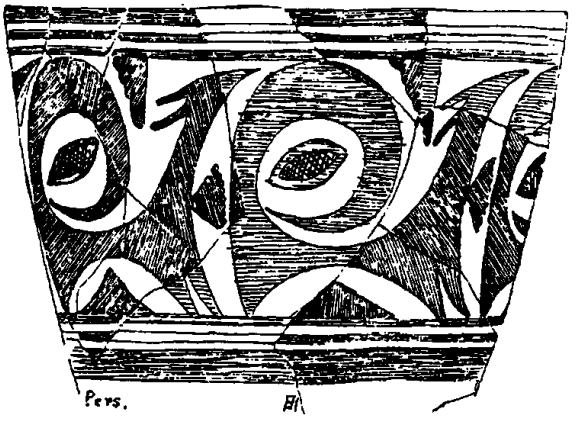


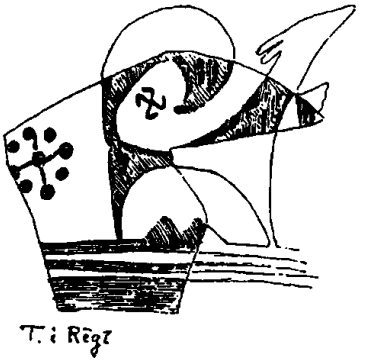




شکل ۹۲ شکل ۹۳

در پایین لوحه‌ی ۱۱، پلنگی[۲۶] تصویر شده است. سفال پاره‌ی به‌دست‌آمده در ناحیه‌ی «سروستان» با همین نقش، دلالت دارد بر اینکه نقش پلنگ رایج بوده است (شکل ۹۳). سبک تصویر کردن این پلنگ عجیب و غیرمتعارف است. هر دو چشم پلنگ را روی یک طرف صورت او آورده‌اند. خط‌های پیرامون هیکل و دست و پا با حیوانات دیگر تفاوت دارد. خال‌های پوست پلنگ را با ردیف‌هایی از بیضی بزرگ و نوک‌دار و بی‌رنگ نشان داده‌اند. دم حیوان، گویی به چند قسمت بخش شده است. تصویر کردن حیوانات یکنواخت نبوده و هر کسی به سلیقه‌ی خودش حیوان را تصویر نموده است. بعدها پلنگ تل‌باکون از نقش‌های رایج و معمولی سفال تپه‌حصار می‌شود (مقایسه شود با شکل‌های ۱۹۳ و ۱۹۴).

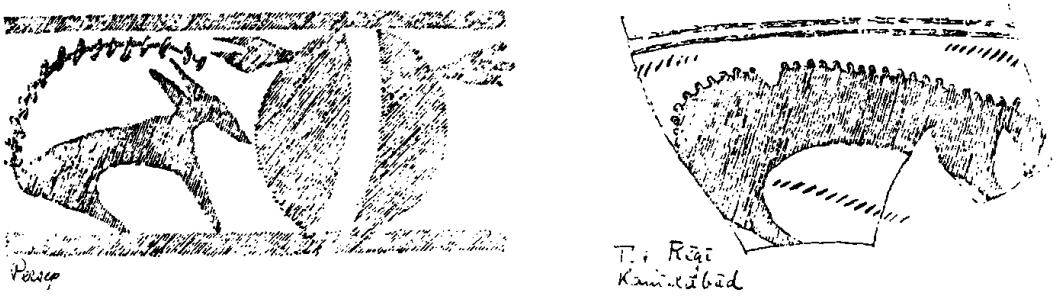




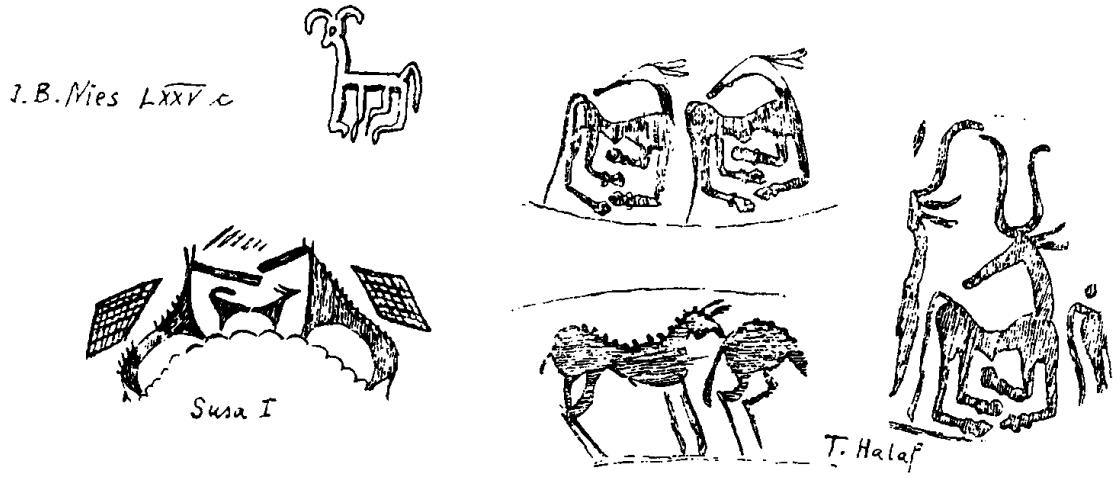
شکل ۹۴

در شکل ۹۴، سگ‌هایی دیده می‌شوند که پوزه‌ی خود را به نحوی بالا نگاهداشته‌اند و گویی پارس می‌کنند. دم‌هایی بزرگ و منحنی دارند. یک چیزی دورگردنشان است. سه نگاره که فضاهای خالی طرح را پر کرده است آن را تکمیل می‌کنند. سفال‌پاره‌ی همانندی از تل ریگی کمال‌آباد، متعلق به همان دوره ثابت

می‌کند که این نقشمایه نیز از تصاویر رایج روی سفال بوده است. در شکل ۹۵، نیمرخ دو چهارپا که نمی‌توان تشخیص داد چه هستند عرضه شده است. در نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون با نمادی تجریدی تناوب یافته‌اند. طرح‌های کاملاً تجریدی را با نقش‌هایی که کاملاً طبیعی بود کنار هم می‌آورند. در شکل ۹۶، از شوش یک، یک سگ و جفتی الاغ با هم بی‌شباهت نیستند. ترکیب و شکل آنها استادانه تصویر شده است. در طرف راست همین شکل، نمونه‌های حیوانات تصویرشده بر روی سفال تپه‌حلف عرضه شده است. این حیوانات با جانداران تصویر شده بر روی سفال تل باکون همان تفاوت‌هایی را دارند که آدم نقاشی‌شده بر روی سفال تل باکون با انسان تصویر شده روی سفال تپه‌حلف داشت و با نمونه‌های به‌دست‌آمده از شمال فلات ایران رابطه‌یی نزدیک‌تر دارند.



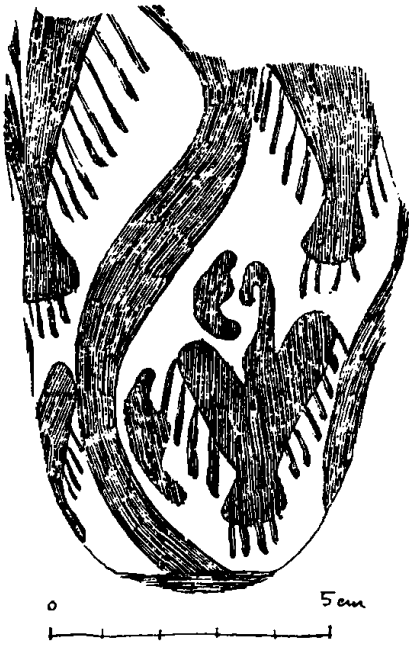
شکل ۹۵



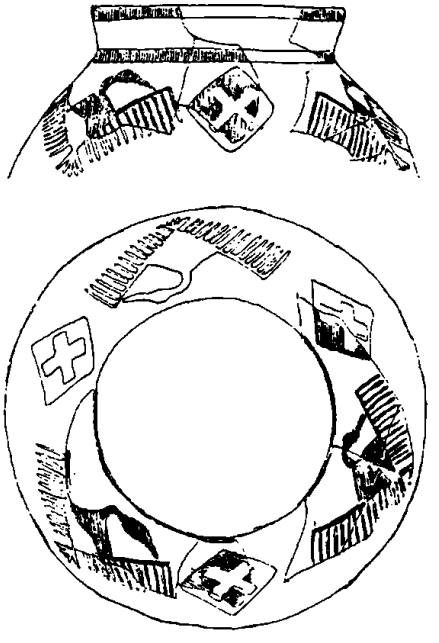
شکل ۹۶

تنها زینت روی بدنه‌ی خمره‌ی بزرگی که در لوحه‌ی ۶ آمده، عقاب نشان خانوادگی است که سه بار تکرار شده است. بر روی کاسه‌ی لوحه‌ی ۷، صفی از عقاب‌های در حال پرواز را نقاشی کرده‌اند و بر روی

جام استوانه‌مانند شکل ۹۷، عقاب‌ها را در میان خطوط موّاج عمودی تصویر نموده‌اند. نوعی سفال نیز پیدا شده است که از نظر قد، ریخت، رنگ، نقشمایه و سبک با سفال تل باکون تفاوت دارد. هر چند این‌گونه سفال از همان چینه‌ی تل باکون به‌دست آمده، اما آن‌چنان کمیاب است که به احتمال زیاد از جای دیگر آورده شده است. از این سفال‌ها در دیگر نقاط باستانی کاوش‌شده‌ی فارس نیز پیدا شده است. کوزه‌ی کوچکی که در تصویر ۹۸ آمده، نمونه‌ی این قبیل سفال است. بر روی آن سه عقاب و لوزی صلیب‌دار نقاشی شده است. در سفال ناحیه‌ی نهاوند نیز همین‌گونه ترکیب‌بندی دیده شده است.



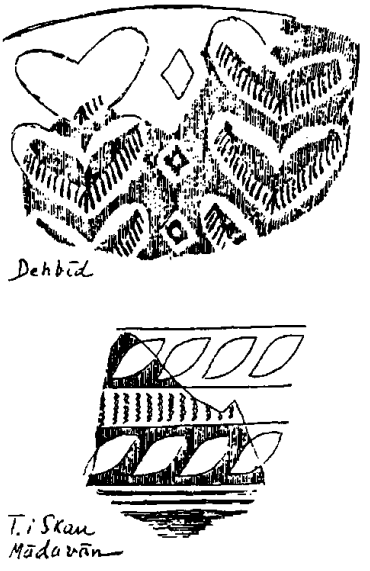
شکل ۹۷



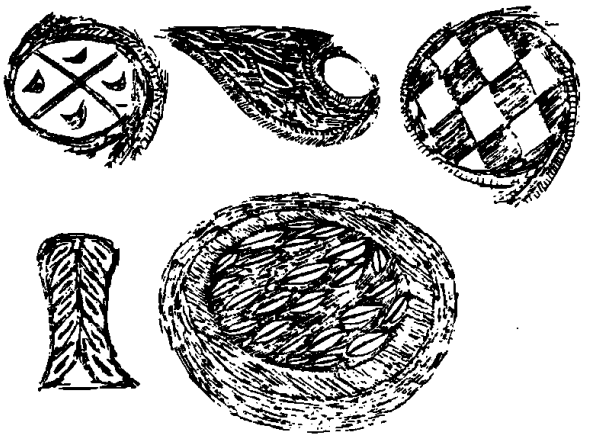
شکل ۹۸

فضای اطراف عقاب‌های در حال پرواز لوحه‌ی ۷ با نگاره‌ی عجیبی پر شده است. چون نگاره، با فاصله‌یی کم، خطوط کلی طرح اصلی را از نزدیک دنبال می‌کند شبکه‌یی از بیضی‌های تیزه‌دار به‌وجود آورده است. همین نگاره در اطراف سرگاو نخستین را به‌کار رفته است. نمونه‌ی دیگر همین‌گونه بیضی را در شکل ۹۹ که از «ده‌بید» پیدا شد می‌توان دید، جامی استوانه‌یی شکل همانند جام شکل ۹۷ است؛ طرح مخلوطی از عقاب ــ که بعضاً بدون سر تصویر شده ــ با همان نگاره‌ی لوحه‌ی ۷ است. نمونه‌ی دیگر از تل سگاثو فارس است. این‌گونه بیضی‌های تیزه‌دار منفی از شکل‌های رایجی است که بر روی سفال سامرا نقاشی می‌شده است و دقیقاً همانند تل باکون، به‌دفعات بر روی سفال عصر نوسنگی هونان واقع در چین دیده شده‌اند (شکل ۱۰۰). پیش از این، آنجاکه صحبت از نقش منظره پیش آمد، متذکر این مطلب شدیم.

نمونه‌ی تصویرشده در سمت چپ پایین شکل ۱۰۰، به همین موضوع مربوط است. در شکل ۱۰۱، دو عقاب واقع بر فراز یکدیگر دیده می‌شود که بر روی سفال‌پاره‌ی پیداشده در ده‌بید نقاشی شده‌اند. این نقش نه اصالت طرح‌های تل باکون را دارد و نه قدرت دست هنرمند آنجا را.

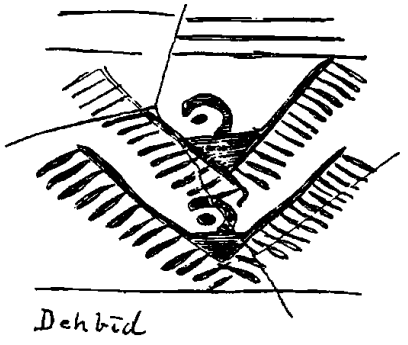


شکل ۹۹

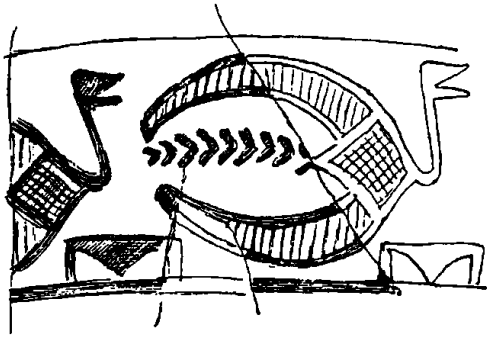


شکل ۱۰۰

گذشته از عقاب، مرغان آبی و شاید شترمرغ را نیز تصویر می‌کرده‌اند که در شکل ۱۰۳، به صورت دسته‌جمعی و در شکل ۱۰۴، به‌تنهایی نقاشی شده‌اند. این طرح آخری نمونه‌ی خوب طرح‌هایی است که به گروه نقاشی‌های غیرمتعارف روی سفال تل باکون تعلق دارد. ظاهراً قصد تصویر کردن مرغ پافلان ـ فلامینگو ـ را داشته‌اند. مرغی که در دسته‌های چندهزارتایی در سواحل دریاچه‌ی «نیریز» زندگی می‌کند. هاشورزنی اطراف این پرندگان ـ همانند هاشورزنی اطراف سگی که در شکل ۸۷ آمده ـ ترفندی است برای جداکردن طرح از زمینه، اما در ضمن بعید نیست که مراد از آن گیاهان اطراف باشد.

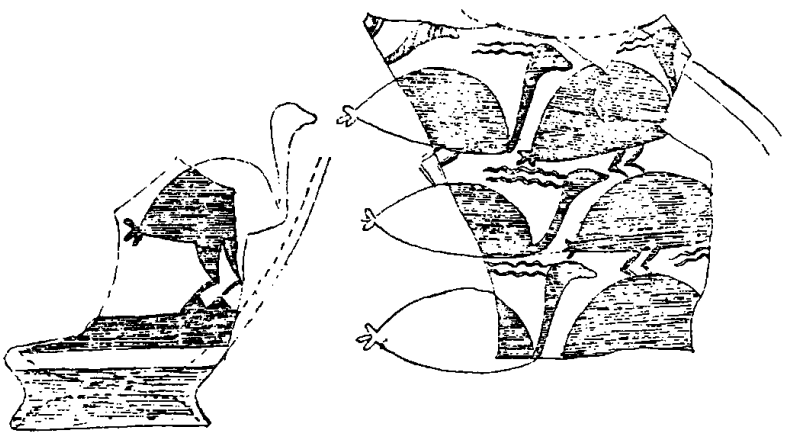


شکل ۱۰۱



شکل ۱۰۲

نمونه‌یی از نقش مرغ‌های در حال پرواز روی سفال تل باکون سراغ ندارم، اما شاید فرض وجود چنین نقشمایه‌یی خطا نباشد. در تل سکائو و «تل سیاه» و «مادوان»، نمونه‌ی چنین طرح‌هایی یافت شده‌اند (شکل ۱۰۲). نمونه‌ی بسیار ظریف و هنرمندانه‌ی چنین نقشمایه‌یی را بر روی ظرفی دیده‌ایم که از شوش یک پیدا شده است (شکل ۱۰۵). به خلاف تصاویر آدمیان و حیوانات، مرغ‌هایی که بر روی سفال تل حلف نقاشی شده‌اند شباهت زیاد به پرندگانی دارند که روی سفال فلات ایران نقش شده‌اند. در شکل ۱۰۶، انواع نگاره‌هایی که معمولاً روی زمین را با آنها می‌پوشانند، از قبیل انبوه نقطه‌ها و دایره‌های نقطه‌دار یا گل‌میخ‌ها، کنار گذاشته شده‌اند.



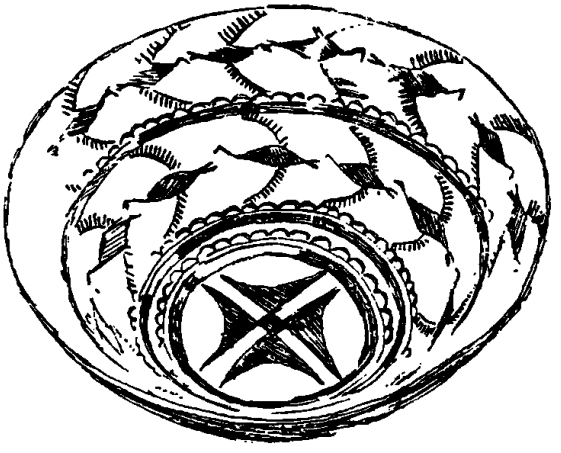
شکل ۱۰۳



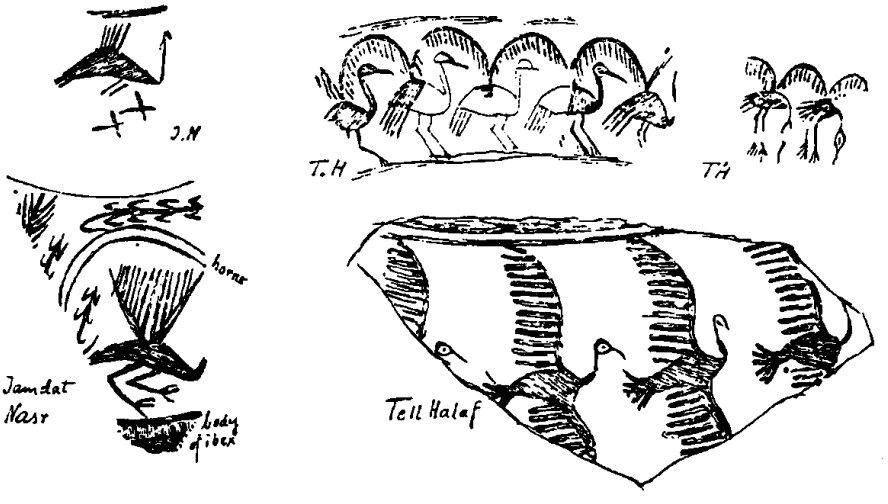
شکل ۱۰۴

بر روی سفال تپه‌حلف پرندگانی نقاشی شده‌اند که در حال پرواز یا نشستن می‌باشند. روی نمونه‌یی از سفال سامرا (شکل ۱۰۷) با آرایشی زیبا و دلنشین، مرغان آبی را در حال ماهی گرفتن با حرکت چرخشی صلیب شکسته تصویر نموده‌اند. بستگی نزدیک تمام این طرح‌ها با یکدیگر آشکار است. در دوره‌ی بعدی، پرنده‌یی در حال فرود یا حمله به شکار تصویر شده است. نقاشی روی سفالینه‌ی یک‌رنگ جمدت‌نصر، نمونه‌ی شوش دو، (شکل ۱۰۶) میان پشت و شاخ‌های بزکوهی انجام گرفته است. تصاویر پرندگان در حال پرواز را بر روی سفال به‌دست آمده از «پریانوگوندای»[1] در دره‌ی زهاب[2] واقع در فاصله‌ی میان هندوستان و بلوچستان نیز دیده‌ایم (شکل ۱۰۸). این صحنه روی گلدان سفالی تصویر شده است که شکل آن مخصوص سیستان می‌باشد.

1. Periano Gundai
2. Zhōb valley



شکل ۱۰۵



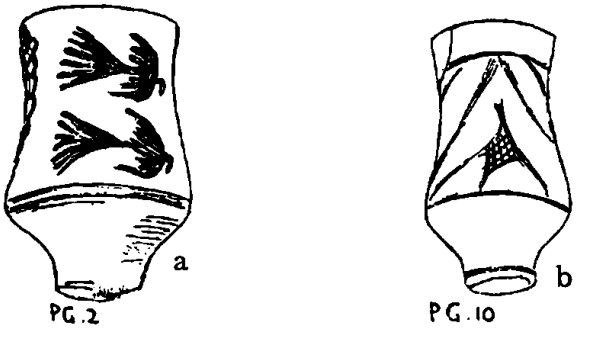
شکل ۱۰۶

آخرین جانوری را که در اینجا باید نام برد مار است. بهترین نمونه‌یی که می‌توان از تل باکون ارائه داد سفال‌پاره‌یی است با تصویری طبیعی از یک مار (شکل ۱۰۹). درکنار آن، ماری را بر روی جامی از شوش می‌بینیم. این نمونه از شوش یک کهن‌تر است. خط و خال روی پوست مار را گاهی خارج از بدنش نشان می‌دهند. این ترفندی بدوی (و کودکانه) است. سر ماری که در وسط شکل ۱۰۹ آمده از کنگان فارس به‌دست آمده و از قرار معلوم بخشی از ترکیب‌بندی آن مانند شکل‌های ۵۶ و ۵۷ است. چهار لوزی متصل به هم درکنار بزکوهی لوحه‌ی ۱۱ را نیز باید تصویری از یک مار انگاشت. اما رایج‌ترین تصاویر معمولاً شامل دو یا سه مار و یا ترکیبی است که آن را «عصای ایسکوله‌پیو»[1] می‌گویند (شکل ۱۱۰). سفال‌پاره‌ی

1. Aesculapius (الهه‌ی طب در اساطیر روم)

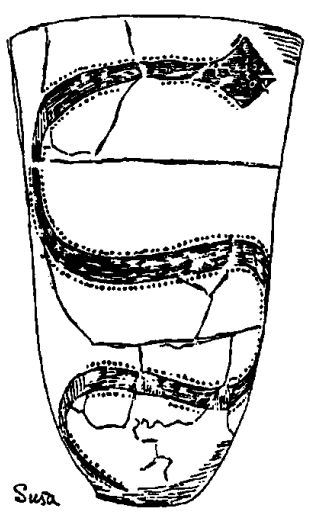


شکل ۱۰۷



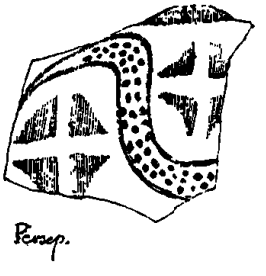
شکل ۱۰۸

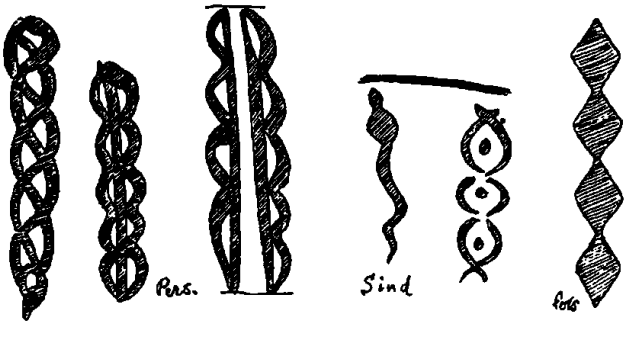
به‌دست‌آمده از امری[1] در سند، نمونه‌یی است از سفال پیش از دوره‌ی هاراپا و موهنجودارو. بر روی این سفال، مار زنگی را به شیوه‌یی طبیعی در کنار عصای ایسکوله پیو تصویر کرده‌اند تا معنای نقش آشکار باشد. ظاهراً مار از نظر مذهبی مفهومی خاص داشته است. در دوره‌ی میان شوش یک و شوش دو، بر روی بیش‌تر سفال‌ها و مهرها تصویر آدم و مار نقاشی می‌شده است (شکل ۱۱۱). شاهدیم مردی که با مار تصویر شده شباهت خود را با تصویر غول تل باکون حفظ کرده است. در طرح‌های تزیینی طبیعی است که تصویر مار تحول یافته و به صورت گره‌ها و قیطان‌های به‌هم‌تابیده درآمده است، مانند نمونه‌های دوره‌ی مسیلیم[2] (شکل ۱۱۲). از این نوع گره و قیطان در آسیای صغیر باستان فراوان دیده می‌شود. در هندوستان، مفهوم ایزد مار به بومیان شبه‌قاره تعلق دارد و نه به مهاجران آریایی. فراوانی تصاویر مارها و ایزد مارها در کهن‌ترین دوره‌های فرهنگی فلات ایران دلیل مثبتی است بر وجود رابطه‌ی مستقیم میان بومیان فلات ایران و ساکنان باستانی شبه‌قاره‌ی هند و نشان می‌دهد که این دو قوم هم‌کیش و هم‌مذهب بوده‌اند. به هنگام وصف مجتمع مسکونی تل باکون واقع در نزدیکی تخت جمشید اشاره کردیم که فرهنگ و تمدن اقوام ساکن فلات ایران و بومیان مقیم در شبه‌قاره‌ی هند مبتنی بر تشکیلاتی اجتماعی بود که با اصول مادرسالاری اداره می‌شد. قراین و امارات دیگری نیز درستی این فرض را ثابت می‌کند که هندی‌های غربی و بومیان فلات ایران به گروه نژادی واحدی، که عیلامیان کهن را نیز دربر می‌گرفته، تعلق داشته‌اند. اینان جدا از مردم بومی سومر ــ خواه سومری یا سامی ــ بودند با آنان تفاوت داشتند، اما با بومیان بین‌النهرین یا به‌اصطلاح «سوباری‌ها»[3] قرابت و خویشی داشته‌اند.



شکل ۱۰۹





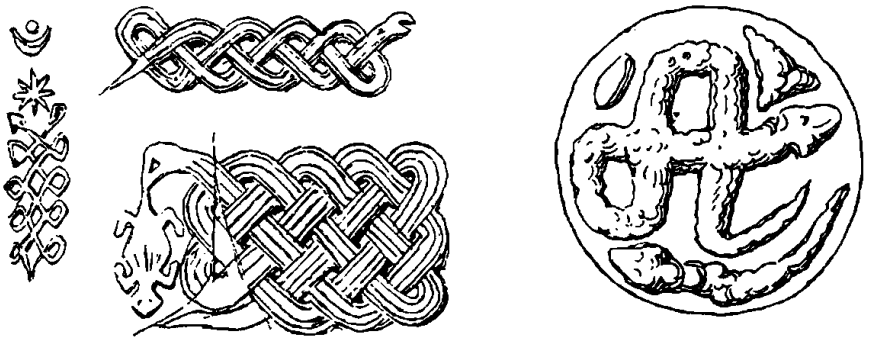


شکل ۱۱۰

1. Amri 2. Mesilim 3. Subaraeans



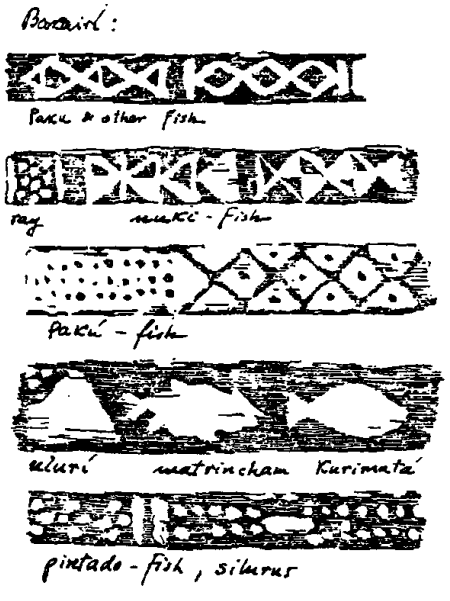
شکل ۱۱۱



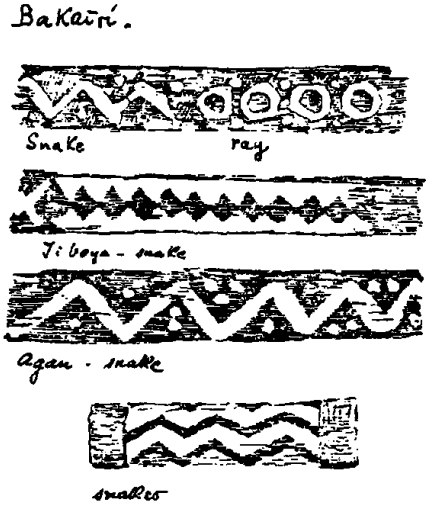
شکل ۱۱۲

تا اینجا به هنر فلات ایران در پایان عصر نوسنگی، یعنی حوالی ۴۰۰۰ ق‌م و پیش از آن، پرداختیم. فعالیت هنری منحصر است به نقاشی بر روی سفال که عمدتاً در خانه انجام می‌شود. شیوه‌هایی که در این نقاشی به‌کار می‌رفت حتی تا پایان دوره‌ی شوش یک هم دوام نیاورد. شیوه‌ی تزیین کردن سفال، در ضمن آنکه متنوع و دلنشین بود، اما حال و هوای نقاشی‌های کودکان را داشت و گاهی بچه‌گانه بود. ذوق و ابتکار که برای تزیینات نشان داده می‌شد حیرت‌انگیز بود. این کار در بیش‌تر موارد فقط با تکرار آهنگین و قرینه‌سازی نقوش انجام می‌شد. از رسم متعارف و سنت اثری دیده نمی‌شود. با آنکه تمام آثار به دست آمده متعلق به دوره‌ی واحد و معاصر یکدیگر می‌باشند، اما آشکار است که برای ایفاد پیام و ابراز مضمون از درجات به‌شدت متفاوت تجرید استفاده می‌شده است. جانداران و حیوانات را سعی داشتند به طور طبیعی تصویر نمایند. هرگاه می‌خواستند مفهوم یا مضمون حیوانی را با شکل‌بندی‌های شبه‌هندسی برسانند، معمولاً بخشی از پیکر حیوان را بر نقش می‌افزودند. از سوی دیگر، انبوهی نمادهای تجریدی در اختیار بود که معانی ثابت و پایداری نداشتند و با ادغام در یکدیگر مفاهیم مختلفی را می‌رساندند. در ضمن آنکه می‌توانستند هر شیئی یا هر هویتی را تمام‌قد و کامل تصویر کنند، چون لازم می‌آمد فقط به نقاشی کردن یا ترسیم جزئی یا بخشی از آن اکتفا می‌کردند. این‌گونه برخورد حکایت از این می‌کند که در ذهن هنرمند، هر تصویر یا هر طرحی صاحب خواصی ماورای طبیعی و جادویی بوده است. در واقع، نقاشی وسیله‌یی بود

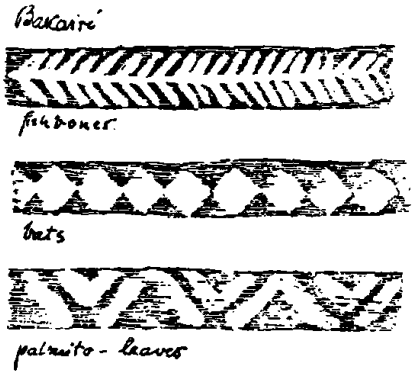
برای رمزگری بسیار گویا و قدرتمند و آشکارا مراد از آن انتقال اندیشه و فکر بود. بنابراین، جوهر و عصاره‌ی آن با خط و نگارش مربوط می‌شد که بعدها پیدا شد. خلاصه آنکه هنر نقاشی روی سفال مرحله‌ی بلافاصله پیش از خط تصویرنگاری است.



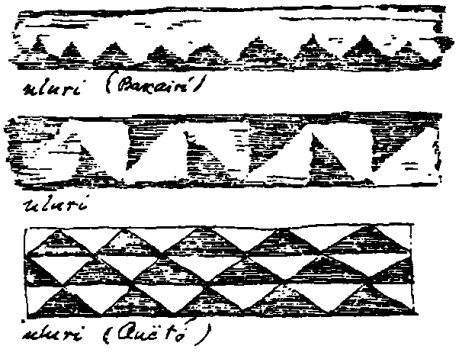
شکل ۱۱۳



شکل ۱۱۴



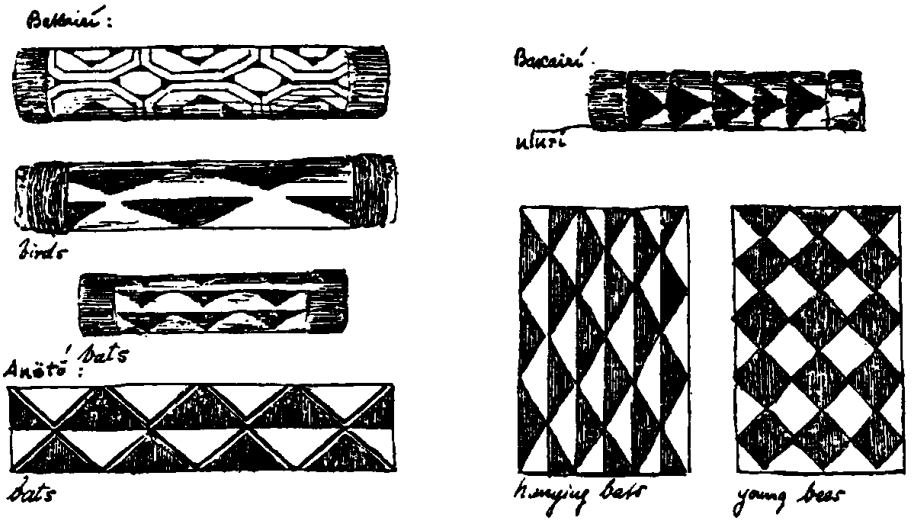
شکل ۱۱۵



شکل ۱۱۶

هیچ راهی برای تفسیر و تعبیر این نمادهای مربوط به پیش از تاریخ مطلق وجود ندارد. این‌گونه نمادها حتی اگر تا دوره‌ی پیدایش خط و تاریخ دوام آورده باشند و در منابع مکتوب و ادبی از یک یا تعدادی از آنها ذکری شده باشد، مفید و سودمند نخواهند بود. هر نماد یا نشانی، به هنگام مهاجرت از این مکان به آن مکان، یا گذر از این زمان به آن زمان، تغییر معنا و مفهوم می‌دهد. تنها از طریق قیاس، آن هم فقط برای نمادهایی که مفاهیم بسیار کلی را می‌رسانند، شاید بتوان میزان یا معیاری به دست آورد. حیرت‌انگیز این

است که چنین امکان قیاسی در یک مورد وجود دارد. پاره‌یی از بومیان جنگل‌های دست‌نخورده‌ی برزیل[۲۷] که هنوزکم یا بیش در شرایط عصر نوسنگی تمدن به‌سر می‌برند گاهی می‌توانند معانی نمادهای خود را توضیح بدهند و بیان کنند.

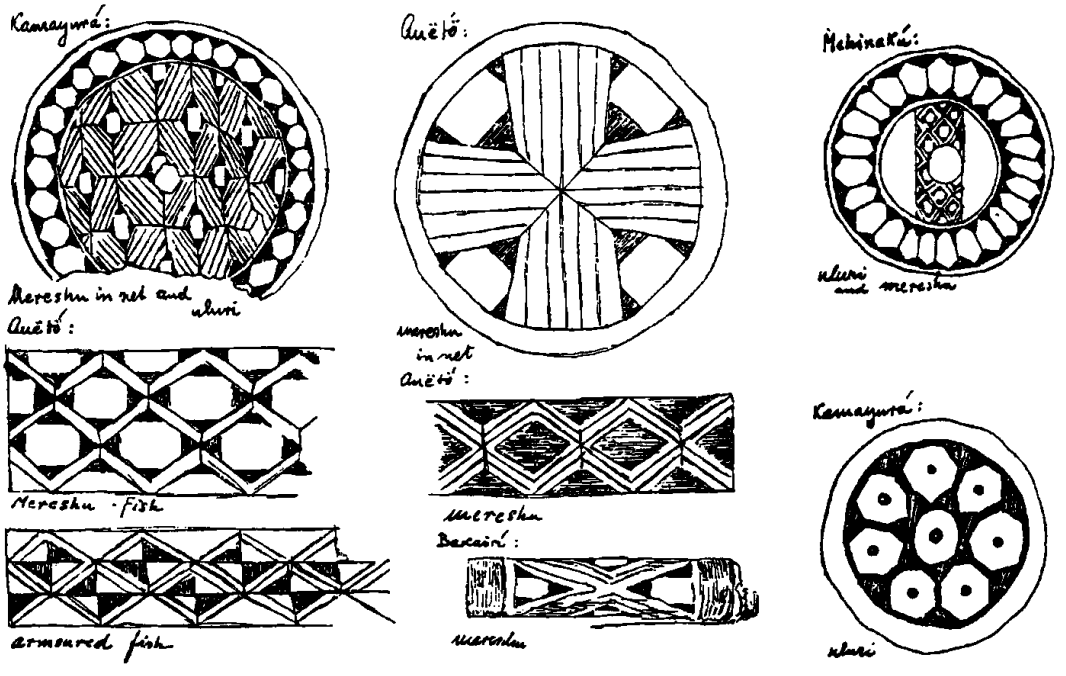


شکل ۱۱۷

در نمونه‌های بالای شکل ۱۱۳، شاهد کاربرد همان اصولی هستیم که در نقاشی روی سفال مجتمع مسکونی تل باکون رعایت می‌شده است، اصولی از قبیل: درجه‌های گوناگونی از تجرید، نقاشی کردن تمام یا بخشی از مضمون و همچون کودکان مشخصات حیوان را خارج از حدود بدن او تصویر کردن. ماری که در شکل ۱۱۴ تصویر شده همانند ماری است که در سفال تل باکون تصویر می‌شد. مار را با تناوب طرح سیاه بر روی زمینه‌ی سفید، یا تناوب طرح سفید بر روی زمینه‌ی سیاه نشان داده‌اند. تغییراتی که در طرح مار می‌دهند اشاره‌یی است به انواع گوناگون مار. همین ترفند را درباره‌ی دیگر حیوانات نیز به‌کار می‌برند. شاید بتوان بر همین قیاس، تنوعی که در طرح‌های تل باکون دیده می‌شود را نیز توجیه کرد. نگاره‌هایی که در شکل ۱۱۵ دیده می‌شود، به‌ترتیب عبارت‌اند از: «استخوان ماهی»، «شب‌پره»، «برگ نخلچه». بی‌کمک هنرمند غیرممکن است به این مفاهیم پی برد. شکل ۱۱۶ نمونه‌هایی است از اولوری[1] یا پارچه‌یی مثلثی شکل که زن‌ها برای ستر عورت به‌کار می‌برده‌اند. شکل ۱۱۷، تقریباً همان ترکیب تجریدی نمایانگر پرندگان و شب‌پره‌ها است. اکثر قریب به اتفاق این نگاره‌ها را بر روی سفال عصر نوسنگی فلات ایران می‌توان یافت. ترکیب‌بندی‌های تزیینی تحول‌یافته که در شکل‌های ۱۱۸ و ۱۱۹ عرضه شده‌اند، دیگر نمایانگر مفاهیم واقعی و عینی نیستند، اما قصد و نیت از رسم کردن آنها رساندن این‌گونه مفاهیم و معانی بوده است.

1. *Uluri*

سرانجام در شکل ۱۲۰، با طرح‌هایی روبه‌رو می‌شویم که هرچند به گونه‌یی متعالی تجریدی‌اند، اما در ضمن طبیعی نیز هستند. تضاد این نگاره‌ها با نمادهای تجریدی محض دست کمی از تضاد میان حیوانات طبیعی با نمادهای مربوط به تل باکون ندارد. شباهت میان طرح‌های سرخ‌پوستان دنیای نو و طرح‌های بومیان پیش از تاریخ فلات ایران تقریباً کامل و شگفت‌انگیز است. وارد بحث جزئیات نمادهای تصویر شده بر روی سفال پیش از تاریخ شویم، نفس این شباهت نشاندهنده‌ی جهتی است که برای توجیه این شباهت، در آن‌سو باید جست‌وجو کرد.

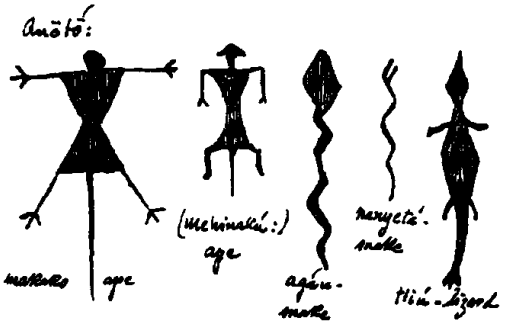


شکل ۱۱۸ شکل ۱۱۹

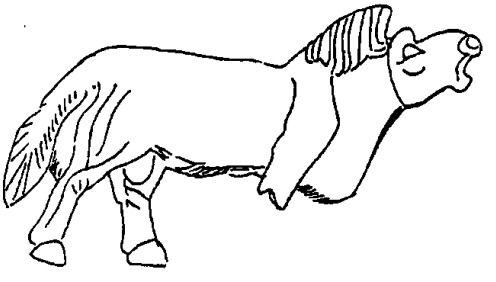
ملاحظه‌ی دیگری مؤید این استنتاج است. طبیعت به‌شدت گویای طرح‌های عصر نوسنگی این طرح‌ها را با خط تصویرنگاری مربوط می‌سازد که بعدها پیدا شد. خطی که عمدتاً عبارت بود از تصویرکردن اشیایی که مردم ساده‌ی آن روزگار در زندگی روزمره‌ی خود با آن سر و کار داشتند. در شکل ۱۲۱، تصاویر جاندارانی آمده است که در خط تصویری بدوی ایلامی به کار گرفته می‌شد. ملاحظه می‌شود که خط تصویری، با وجود فاصله‌ی ژرف زمانی، هنوز پاره‌یی از مشخصات نقاشی روزگار کهن‌تر را حفظ کرده است. گمان می‌کنم «پی. شل»[1] حق داشت سه سری را که در ابتدای ردیف دوم شکل ۱۲۱ آمده است سر اسب بداند. شکل ۱۲۲، مجسمه‌ی باستانی کرگدن ساخته‌شده از عاج است که از شوش به‌دست آمده. در ردیف‌های

1. P. Scheil ژان ونسان شل باستان‌شناس فرانسوی

بعدی شکل ۱۲۱، سر الاغ را تصویر کرده‌اند. آخرین علامت ردیف سوم باید شاخ باشد. به دنبال آن، انواع پرنده و ماهی و در آخرین ردیف وزغ آمده که هرچند پیش از این ذکری از آن نشد، اما از جمله جاندارانی است که بر روی سفال تل باکون بارها تصویر شده است. شکل ۱۲۳ گزینشی است از علایم تجریدی، از قبیل انواع صلیب‌ها و دایره‌ها، بیضی‌ها و لوزی‌ها همراه با انبوهی از نقوش پنج‌ضلعی و شش‌ضلعی و جز آن که برای پرکردن فضاهای خالی به کار می‌برده‌اند، و نیز اشکالی شبیه به ساعت‌های شنی، یا مخلوطی از مثلث‌هایی که چون پروانه ترکیب شده‌اند و رودخانه‌های مواجی که در کناره‌هایشان گیاهان روییده‌اند و حیوانات دو سر. این علامت آخری یعنی حیوان دو سر در تل باکون دیده نشد، اما در فرهنگ‌هایی که اندک زمانی بعد پیدا شدند رایج بوده است (شکل ۱۲۷). تمام این نشان‌ها که هنوز نمی‌دانیم کدام معنا را می‌رسانده‌اند، از مفاهیم زندگانی حکایت می‌کرده‌اند، مفاهیمی که لازم نیست تمام آنها ملموس و محسوس بوده باشند. کهن‌ترین نمونه‌های خط تصویری سومری، که هنوز نتوانسته‌ایم معنای آن را کشف کنیم، طبیعتی همین‌گونه دارند. اگر روزی کلید معمای کهن‌ترین مرحله‌ی خط‌نویسی مشرق‌زمین کشف گردد، شاید سعی در تعبیر و تفسیر کهن‌ترین نمادها و علایم با موفقیت روبه‌رو شود.



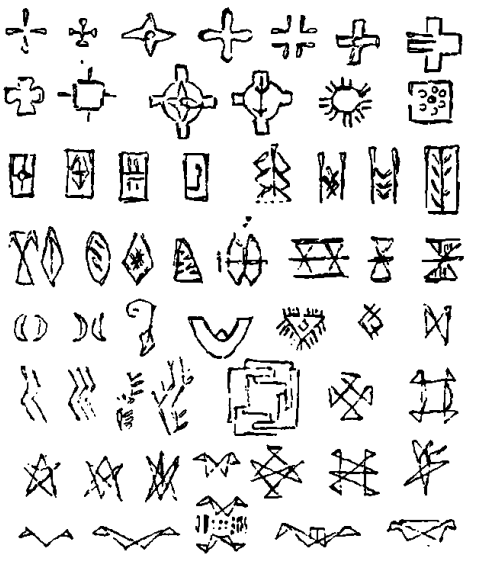
شکل ۱۲۰



شکل ۱۲۲



شکل ۱۲۱



شکل ۱۲۳

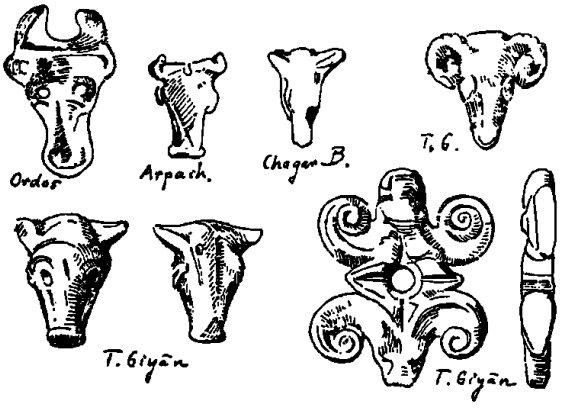




شکل ۱۲۴

فارس را پشت سر گذاشته وارد نهاوند می‌شویم که در ایران غربی موقعیتی مرکزی‌تر دارد. به همین قیاس، در زمان نیز یک گام جلوتر آمده، عصر نوسنگی را پشت سر می‌گذاریم و وارد دوره‌ی آغازین عصر مس می‌شویم. در لوحه‌ی ۲، گذشته از نمونه‌های کهن‌تر، سه بت به‌دست‌آمده از تپه‌گیان نهاوند دیده می‌شود. نخستین شیء بتچه‌ی زمختی است که فراوان یافت می‌شود. از گل ساخته شده و آتش دیده است.

شگفت‌انگیز است که شباهت بسیار نزدیک دارد با نمونه‌یی که از «روشچوک»[1] واقع در رومانی به‌دست آمده و در شکل ۱۲۴ ارائه شده است. شیءِ بعدی فقط یک سر است. تعویذی که کنار این سر قرار دارد در موزه‌ی «اشمولین»[2] است و در حلب خریداری شده. نوع ساده‌تری از همین نمونه در مجموعه‌یی خصوصی واقع در برلین است. این را در ناحیه‌ی نهاوند پیدا کرده‌اند. قطعه‌ی سوم سرگاو نر است. آن را باید با سرگاو نر نقاشی‌شده بر روی سفال تل یاکون مقایسه کرد (لوحه‌ی ۷). حال آن مرحله‌یی راکه همه‌ی ساخته‌ها نو و یکتا هستند، پشت سر می‌گذاریم. اینک هر شیئی گذشته و تباری پیدا کرده است، سنت پیدا شده است و به‌زودی آثار و علایم ظرافت و تعالی، یا زمختی و فساد نمایان خواهد شد. پاره‌یی اشیای کوچک سنگی را می‌توان با سرگاو گلی مقایسه کرد (شکل ۱۲۵). از این مجموعه اشیای آمده در شکل ۱۲۵، سه عدد از تپه‌گیان، دو عدد از چغاربازار و ارپاچیه دوره‌یی کهن‌تر و یک شیءِ مفرغی نیز از «اوردوس»[3] واقع در مغولستان است. این آخری به دوره‌یی بسیار اخیرتر تعلق دارد. در شکل ۱۲۶، حاشیه‌یی دیده می‌شود که از تکرار سرگاو نر ساخته شده. نمونه‌های فراوانی از این نوع در تل حلف و «کرخه‌میش»[4] پیدا شده است.

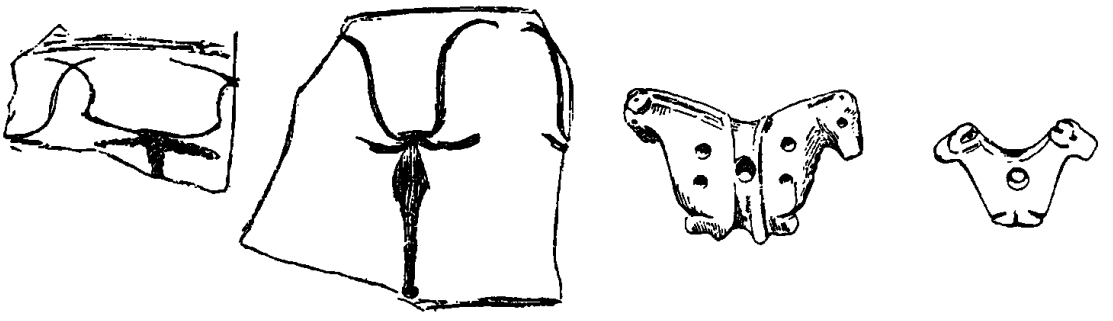


شکل ۱۲۵

در لوحه‌ی ۳، حیوانات ساده‌یی از گاه‌گل پخته شده در آتش و گاهی خشک شده در آفتاب نشان داده می‌شوند. این اشیا در تپه‌گیان و دیگر چینه‌های بسیار کهن خاور نزدیک فراوان و پاره‌یی از آنها از نظر هنری دارای ارزش‌اند. ترکیب و اتصال بالاتنه‌ی دو حیوان شیوه‌یی معمول بود و به یک جنس حیوان هم محدود نمی‌شد. این گونه ترکیب، از جمله علایم تصویری خط بدوی ایلامی است (شکل ۱۲۳). در شکل ۱۲۷، دو نمونه‌ی ظریف از سنگ سفید پیداشده در عراق نشان داده شده است. همانند اینها از اشنونک و تپه گَورا و

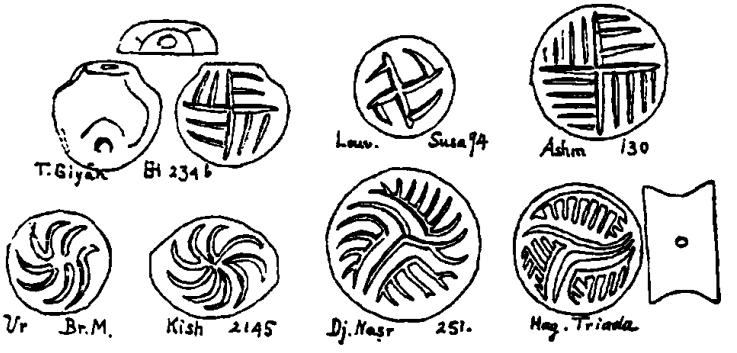
1. Rushchuk 2. Ashmolean 3. Ordos 4. karchemish

نینوا به‌دست آمده است که به دوره‌ی جمدت‌نصر تعلق دارند.



شکل ۱۲۷ شکل ۱۲۶

حد اعلای هنرمندی در ساختن پیکره‌ی حیوانات را در تندیسی از گاو کوهاندار می‌توان مشاهده کرد که در تپه‌گیان پیدا شد و اکنون در موزه‌ی بریتانیا است (لوحه‌ی ۱۵). این پیکره‌ی گلی و پخته را رنگ کرده‌اند. هیبت گاو با سر و شاخ‌های بزرگ اندکی برافراشته و کتف‌های بلندتر از کفل‌ها سرشار از حیات و جنبش می‌نماید. پوزه و غبغب گاو را چنان ساده کرده‌اند تا در برابر تنه و جثه کم‌اهمیت جلوه کند. با هنرمندانه‌ترین مجسمه‌ی حیوان به‌دست‌آمده از دوره‌ی جمدت‌نصر سومر رقابت می‌کند و به همان اندازه قدمت دارد.

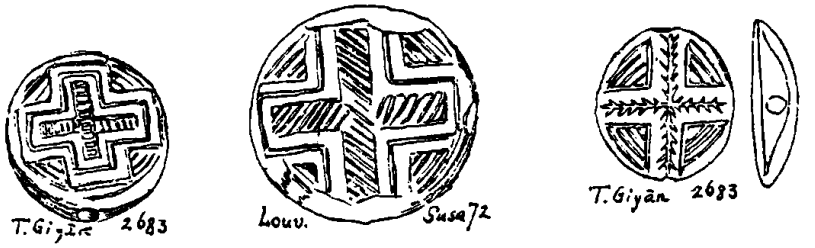


شکل ۱۲۸

در عصر حجر، از انواع دکمه و تعویذ به جای مهر نیز استفاده می‌کردند. این‌گونه استفاده از دکمه حتی تا اوایل دوره‌ی مس نیز ادامه یافت (لوحه‌ی ۱۶). گاهی حتی سگک‌های بیضی‌وار یا مثلث‌مانند را به جای مهر به‌کار می‌بردند. سطح صاف و نقوش منفی وجه ممیزه و عامل تفاوت مهرها است. قطعات مستطیل‌شکلی که هر دو سوی آن منقوش باشد را من تعویذ می‌خوانم. با مهرها تفاوت ندارند، فقط شکل آنها جور دیگر است.

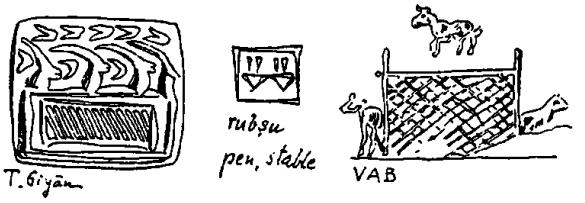
انواع نقش‌های صلیب شکسته بر روی مهر را، که در شکل ۱۲۸ دیده می‌شود، در تپه‌گیان و شوش به فراوانی می‌توان یافت. اگر گاهی در جمدت‌نصر، کیش، لاگاش و اور مهرهایی با این گونه نقوش پیدا

می‌شود، احتمالاً به این علت است که مردم سرزمین‌های شرق از این نقاط سفر کرده و از آنجا گذشته‌اند. شباهت میان نقش مهر پیدا شده در جمدت‌نصر با آنچه از «آجیاتریادا»[1] واقع در جزیره‌ی کرت به‌دست آمده شایان توجه و حایز اهمیت است و باید در آینده مطالعه شود.



شکل ۱۲۹

در شکل ۱۲۹، چند نقش صلیب بر روی مهر عرضه شده است که به تپه‌گیان و شوش تعلق دارد. نقش سمت راست دقیقاً همانند نقش تنها مهر واقعی است که از مجتمع مسکونی تل باکون به‌دست آمد (لوحه‌ی ۱). مهر به معنای واقعی کلمه، که سطحی صاف و نقشی منفی دارد، در ابتدای عصر مس ابداع و تولید شد.(۲۸) در شکل ۱۳۰، چند تصویر مربع‌شکل را می‌بینیم. روی آن تعویذی که در بالا قرار دارد نقش ایزد مار و دو ستاره تصویر شده است. در پشت این تعویذ، سر چند بز از پس پرچینی پیدا است. شاید می‌خواسته‌اند آغلی را تصویر کنند که در آن بزها را به میخ طویله بسته‌اند. شکل‌های ریزی که برای پر کردن فضای خالی به‌کار برده‌اند بیش‌تر سومری است تا ایرانی. هنر برجسته‌نگاری اواخر دوره‌ی جمدت‌نصر در سومر گویای همان مضمونی است که در مهر استوانه‌یی شکل ۱۳۰ آمده است. مربعی که در آن، دو سرگاو نر را محصور کرده‌اند، یکی از علایم خط اندیشه‌نگاری اکدی است. این علامت «روبسو»[2] تلفظ شده است و مفهوم «قلم» یا «اصطبلی» را می‌رساند که در آن حیوان را میخ‌بند می‌کنند (مقایسه شود با واژه‌ی رباط در زبان عربی).

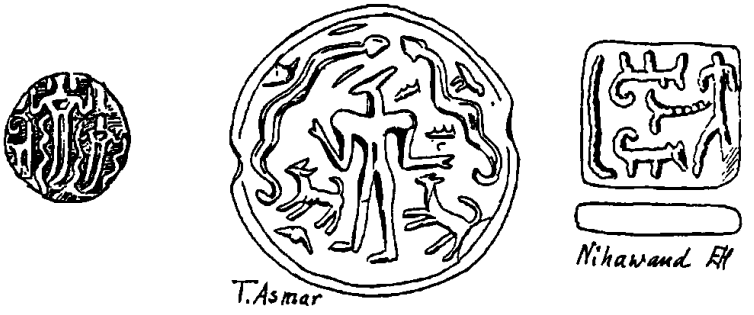


شکل ۱۳۰

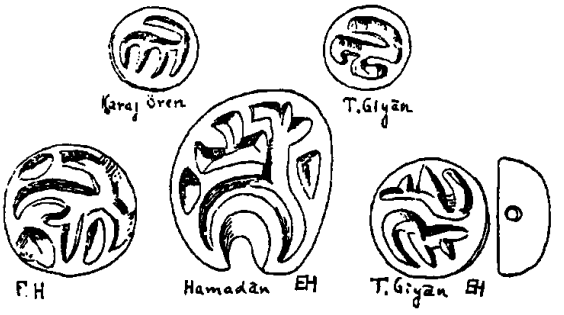
نقش ایزد مار به آن گروه از تصاویری تعلق دارد که از جمدت‌نصر یا شوش دو به‌دست آمده است (شکل ۱۱۱)، اما قدمت آنها محدود به آن دوره نیست. در شکل ۱۳۱، نمونه‌ی به‌دست‌آمده از معبد مربع‌شکل

1. Hagia Triada 2. *rubsu*

«تل اسمر»[1] ـ اواخر دوره‌ی جمدت‌نصر، مسیلیم ـ را در برابر نمونه‌ی مهری غیرمعمول در تپه‌حصار دامغان و مهر دیگری که در نهاوند پیدا شد قرار می‌دهد. با دقت در مهرهای تصویرشده در شکل ۱۳۲، می‌توان پی برد که قلمزنی نقش حیوانات با چه شیوه‌یی صورت می‌گرفته است. انواع این‌گونه مهر فراوان است. قطعه‌یی که از «قرج‌اُرن»[2] شمال سوریه به‌دست آمده است دلالت می‌کند که این شیوه قلمزنی تا چه حد در سمت مغرب نفوذ و نشر یافته بوده است.



شکل ۱۳۱



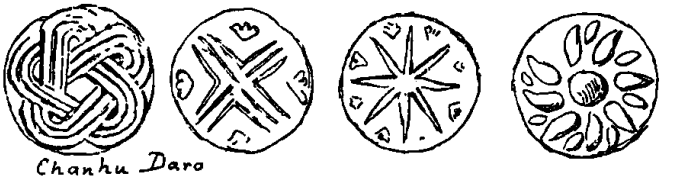
شکل ۱۳۲

در شکل ۱۳۳، نمونه‌یی از تل اسمر و نمونه‌یی از آسیای صغیر با دو قطعه‌ی به‌دست‌آمده از «چنهوداروِ»[3] در سند مقایسه شده است. صلیب‌ها و ستاره‌ها و دیگر نمادهای حکاکی‌شده بر روی مهرهای چنهوداروکه در شکل ۱۳۴ آورده شده‌اند، خویشی و بستگی نزدیک با سبک و شیوه‌ی نقاشی بر روی مهرهای ایرانی دارند. اما شکل آنها با مهرهای ایران تفاوت دارد، همان‌گونه که حیوانات آنها نیز یکسان نیستند.

1. Tell Asmar 2. Qaraj Oren 3. Chanhu Daro



شکل ۱۳۳

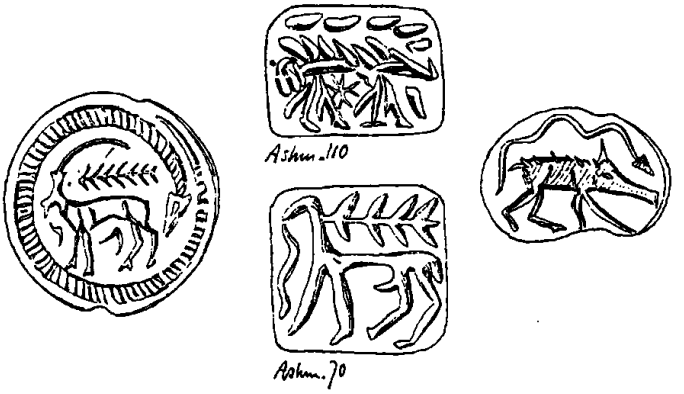


شکل ۱۳۴

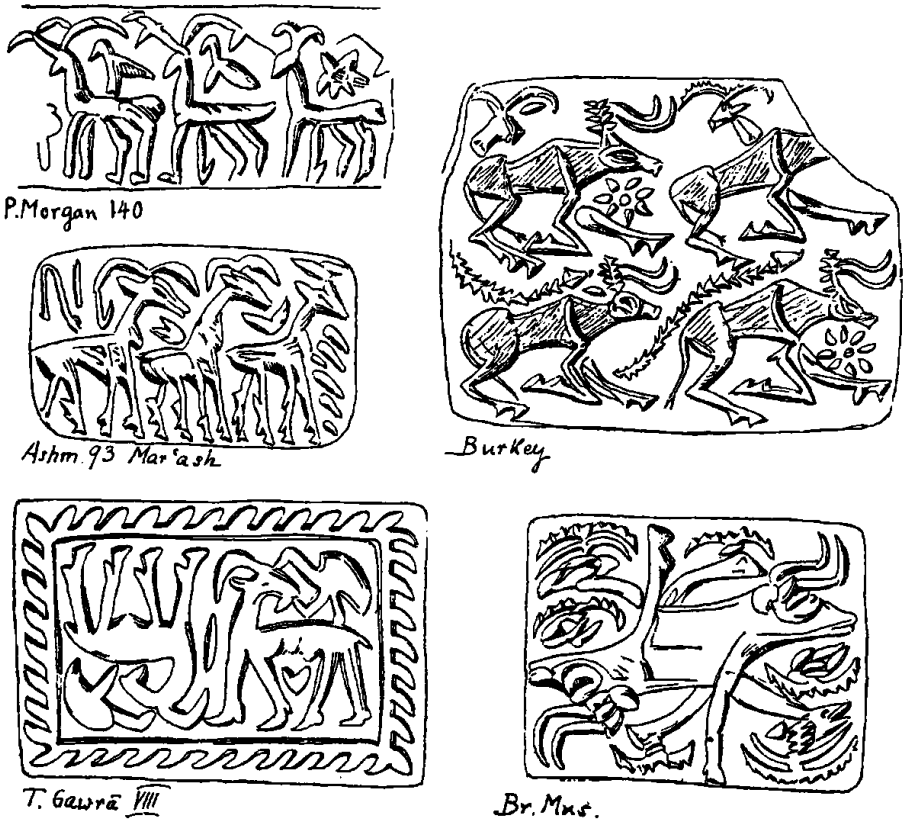
در شکل ۱۳۵، دو مهر چاپنقشی تپه‌گیان با نقش بزکوهی و گراز وحشی مقایسه شده است با دو مهر مشابه که در حلب برای موزه‌ی اشمولین خریداری شد. سبک کار روی آنها مخصوص شمال سوریه و آسیای صغیر است. خصوصیات کلی و مضمون‌ها یکی است. تفاوت‌هایی که در ترسیم آنها مشهود است ناشی از فاصله‌ی مکانی میان آنها و متناسب با آن است. شکل ۱۳۶ دلیلی است بر قدمت بسیار این‌گونه طرح‌ها. این زیباترین مهر که از جنس عاج است و در میان نمونه‌های ساده‌تر پیدا شد، از لایه‌ی هشتم تپه‌گَورا ــ که معادل می‌شود با اواخر دوره‌ی اوروک و اوایل دوره‌ی جمدت‌نصر ــ به‌دست آمد و بهترین دلیل بر قدمت ژرف این‌گونه طرح‌های تکامل‌یافته‌ی روی مهرها[۲۹] است. تمام نمونه‌های ارائه‌شده در شکل ۱۳۶، ظاهراً به همین مرحله‌ی پیش از تاریخ تعلق دارند. طرح روی مهر متعلق به موزه‌ی بریتانیا ظاهراً عبارت است از: دو نیم‌تنه‌ی گاو نر و چهار سر قوچ پیوسته به هم و دو سر قوچ جدا. آنچه ما را مجاز می‌دارد که این طرح‌ها را با نقش‌های همانند روی سفال سامرا مربوط بدانیم، همین قدمت ژرف طرح‌های موجود بر روی مهرها است. و نمونه مهرهای در «فره»[1] (از دوره‌ی جمدت‌نصر و گه‌گاه از دوره‌ی سلسله‌های اولیه‌ی سومر پیدا شده، با آنچه در بالا شرح دادیم یا همزمان بوده و یا از بقایای آن در دوره‌های بعدی است.

مهر چاپنقشی به‌دست‌آمده از «مرعش»، در موزه‌ی اشمولین به شماره‌ی ۹۳ (شکل ۱۳۶)، شباهت بسیار نزدیک به مهر پیداشده در تپه‌گَورا دارد. اما در ضمن هیچ‌گونه تفاوتی میان نقش آن و نقش روی مهر استوانه‌یی (پی. مورگان ۱۴۰، در شکل ۱۳۶) دیده نمی‌شود. قدمت بی‌اندازه ژرف یک چنین مهر استوانه‌یی واقعیتی است معمولاً مورد تردید. یقین است که در روزگار پیش از تاریخ، به استثنای سومر،

1. Fara



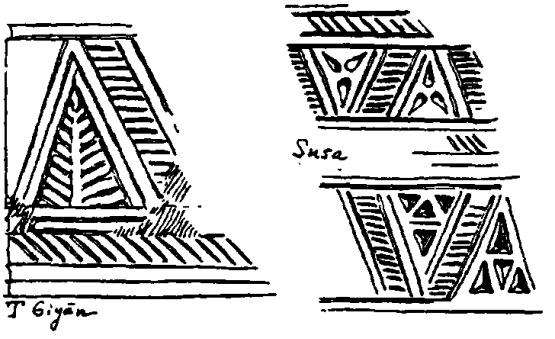
شکل ۱۳۵



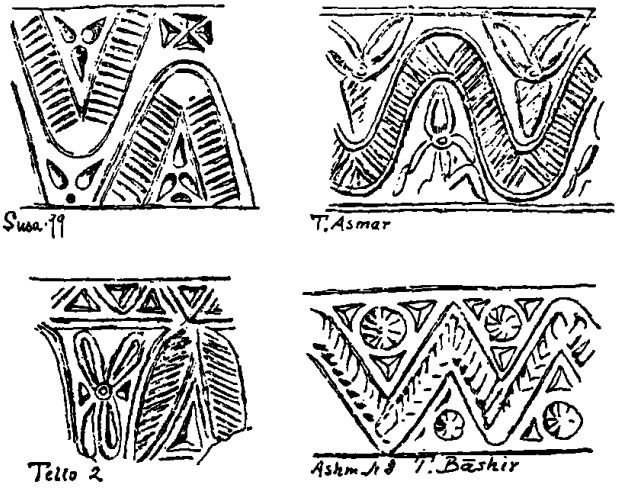
شکل ۱۳۶

مهرهای چاپنقشی پیش از مهرهای استوانه‌یی رواج داشته است. درکهن‌ترین روزگارها، یعنی مراحل پایانی اوروک، شاهدیم که مهرهای استوانه‌یی صاحب طرح‌های ظریف و پخته شده و از آغاز دوره‌ی جمدت‌نصر، اشکال و اندازه‌های گوناگون پیدا کرده‌اند. از این گذشته، اکثریت قریب به اتفاق مهرهای

استوانه‌یی بدوی طرح‌های ناپخته و نارسا دارند، مانند طرح‌های موجود بر روی مهرهای چاپنقشی اولیه و ساده. بنابراین، با وجود ناچیز بودن شواهد چینه‌شناسی به‌دست‌آمده، باید نتیجه گرفت که از همان آغاز دوره‌ی مس، میان مهرهای چاپنقشی از یک‌سو و مهرهای استوانه‌یی از سوی دیگر، تفاوت و دوگانگی به‌وجود آمده بوده است. مهرهای چاپنقشی از دکمه‌ها و مهرهای استوانه‌یی از مهره‌های استوانه‌یی یا تعویذهای استوانه‌یی اشتقاق یافته‌اند. به عبارت دیگر، پیش از آنکه مهر به معنای واقعی کلمه پیدا شود، از دکمه یا تعویذ برای علامت‌گذاری و مهر کردن استفاده می‌کرده‌اند.



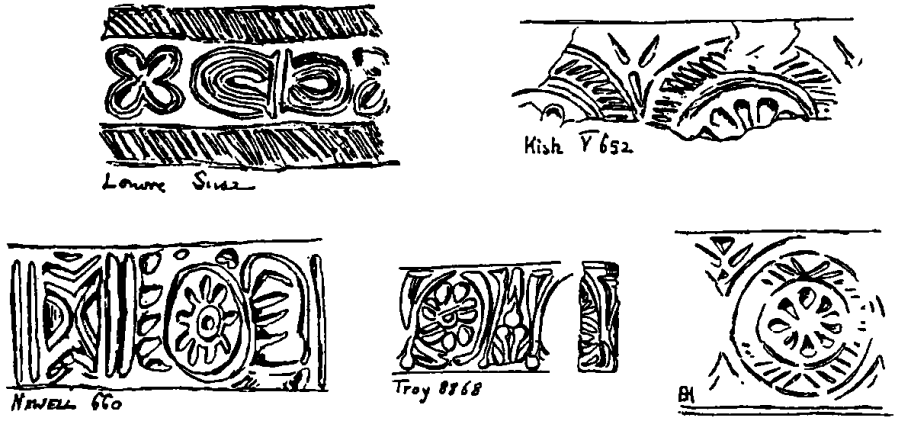
شکل ۱۳۷



شکل ۱۳۸

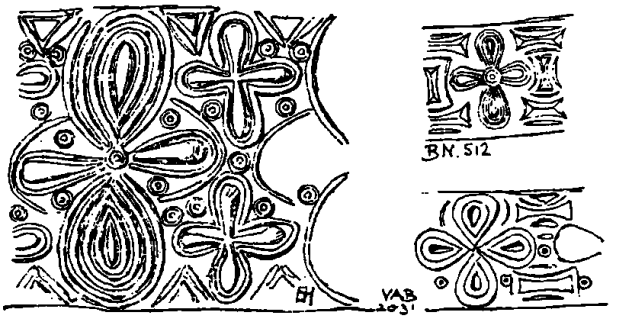
پیدایش مهر استوانه‌یی نیز در ایران قدمت دارد. در لوحه‌ی ۱۷، نمونه‌هایی دیده می‌شوند که از شوش و اشنونک به‌دست آمده و بر اساس تعداد طبقه‌بندی شده‌اند. بعضی از نقش‌های آنها نمادهای تجریدی‌اند. نمادهایی که گاهی از یک و زمانی از چند تزیین گل و گیاه به‌وجود آمده و آشکار است که از تزیینات روی

سفال مشتق شده‌اند. در موارد نادری که در سومر پیدا شدند، قراینی وجود دارد که باید از جای دیگر وارد شده باشند. مهرهای ایرانی همه همان حال و هوای آرایش تزیینی روی سفال تل باکون را دارند. حال آنکه در سومر، که زادگاه اصلی مهر استوانه‌یی است، این حال و هوا دیده نمی‌شود. طرح‌های روی مهرهای نشان‌داده‌شده در شکل ۱۳۷، عبارت‌اند از نوارهای زیگزاگی و مثلث‌هایی که فضاهای خالی را انباشته‌اند. ترفندی که فراوان به‌کار می‌رود. در شکل ۱۳۸، همین طرح‌ها را بر روی خط‌های منحنی انداخته‌اند. نمونه‌های به‌دست‌آمده از شوش و تل اسمر با نمونه‌های پیداشده در تل لاگاش ــ که وارداتی است ــ و تل «باشیر»[1] ــ که اندکی مؤخرتر است ــ مقایسه شده‌اند. یکی از طرح‌های گلسنگی، موجود در شکل ۱۳۹، از اصفهان است. نمونه‌یی کاملاً همانند آنچه از کیش، واقع در عراق، به‌دست آمده است.(۳۰) همین‌گونه طرح نیز بر روی مهری دیده می‌شود که به مجموعه‌ی «نیوئل»[2] متعلق است و با مهری بستگی دارد که در لوحه‌ی ۱۷ (بالا، دست چپ) ارائه شده است. مهر استوانه‌یی که در تروا (شماره‌ی ۸۸۶۸) کشف شده است نیز به همین گروه از مهرها تعلق دارد. در آخرین نمونه‌ی مربوط به شوش در شکل ۱۳۹، علاوه بر گلسنگ چهارپر، نمادی تصویر شده است که معمولاً در تزیینات میسنی و جزیره‌ی کرت دیده می‌شود. این نماد در خط هیروکلیفی «هیتی»ها مفهوم «خدا» را می‌رساند. گلسنگ چهارپر عامل اصلی و مسلط در طرح مهرهایی است که در لوحه‌ی ۱۷ و شکل ۱۴۰ نشان داده شده‌اند. دایره‌های کوچک مرکزداری که فضاهای خالی را پر کرده‌اند، با آلتی لوله‌مانند ایجاد شده و یادآور زیبایی دایره‌های نقطه‌دار و گلسنگ‌های سفال تپه‌حلف است. سرانجام، طرح زیبای روی مهره‌های دراز و ساخته از لاجورد شکل ۱۴۱، یادآور حاشیه‌ها و گلبندهای روی سفال سامرا است.



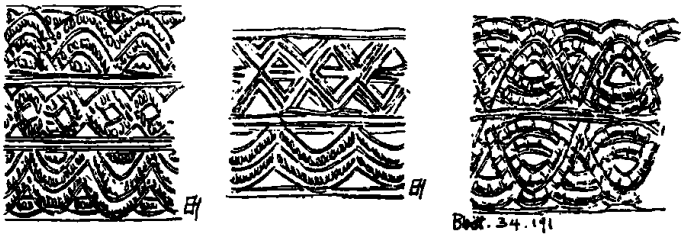
شکل ۱۳۹

1. Tell Bāshir 2. Newell



شکل ۱۴۰

اگر کشف یک عدد مهر استوانه‌یی کوچک از لایه‌ی چغاربازار تپه‌حلف گواه کافی دانسته شود، می‌توان گفت که مهر استوانه‌یی بین‌النهرین از باستانی‌ترین مهر چاپنقشی تاکنون یافت شده در سومر، قدیم‌تر است. فقط آن مهر چاپنقشی حقیقی‌یی که از مجتمع مسکونی تل باکون به‌دست آمد و مهر همانندی که در تپه‌گیان و شوش پیدا شد می‌توانند، از حیث قدمت و همزمانی، با مهر استوانه‌یی کوچک تپه‌حلف رقابت کنند. صف مردانی که بر روی مهر چغاربازار حکاکی شده‌اند شبیه طرحی است که در شکل ۱۴۲ دیده می‌شود. بر روی مهر موزه‌ی اشمولین، حیوانی با دو تنه تصویر شده است. مهر مجموعه‌ی نیوئل را نمی‌توان از مهر استوانه‌یی آمده در شکل ۱۳۶ جدا دانست و چه‌بسا متعلق به پایان دوره‌ی اوروک است. طرح مهر متعلق به مجموعه‌ی «نیس»[1] شبیه به طرح مهر چغاربازار است و حیوانی که روی آن تصویرشده بر زانویش نشسته است. این‌گونه زانو زدن حیوانات از مشخصات نقاشی روی سفال تل حلف است (مقایسه کنید با شکل ۹۶).

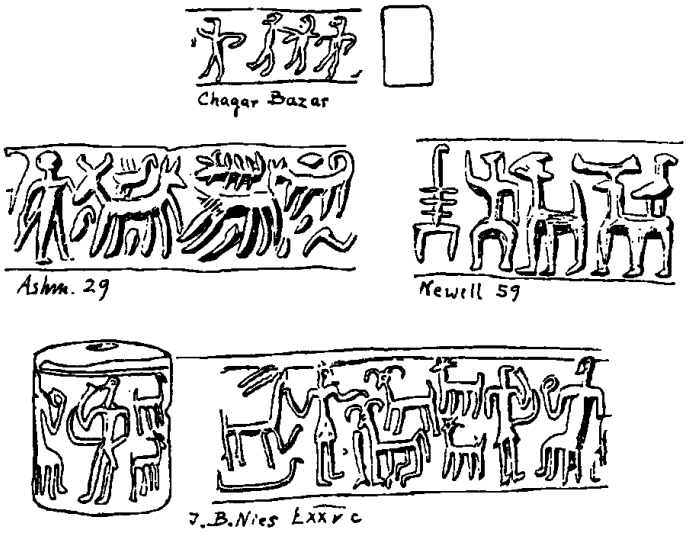


شکل ۱۴۱

دیگر طرح‌های موجود بر روی مهرها که مضمون آنها حیوانات می‌باشند، از قدرت هنری بالاتری برخوردارند؛ خواه این مهرها از گروه مهرهای شوش دو دوره‌ی ایلام باشند ــ مانند سه نمونه‌ی ارائه‌شده در لوحه‌ی ۱۷ (ردیف دوم) و شکل ۱۴۳ که از سلطان‌آباد است ــ یا به گروهی دیگر تعلق داشته باشند، همچون ردیف حیواناتی که شاخ‌های پیچیده دارند و در لوحه‌ی ۱۷ و شکل ۱۴۴ آمده‌اند. گروهی که با ظریف‌ترین مهرهای دوره‌ی جمدت‌نصر سومر و مهرهای آناتولی نشان داده شده در شکل ۱۳۶، بستگی

1. Nies

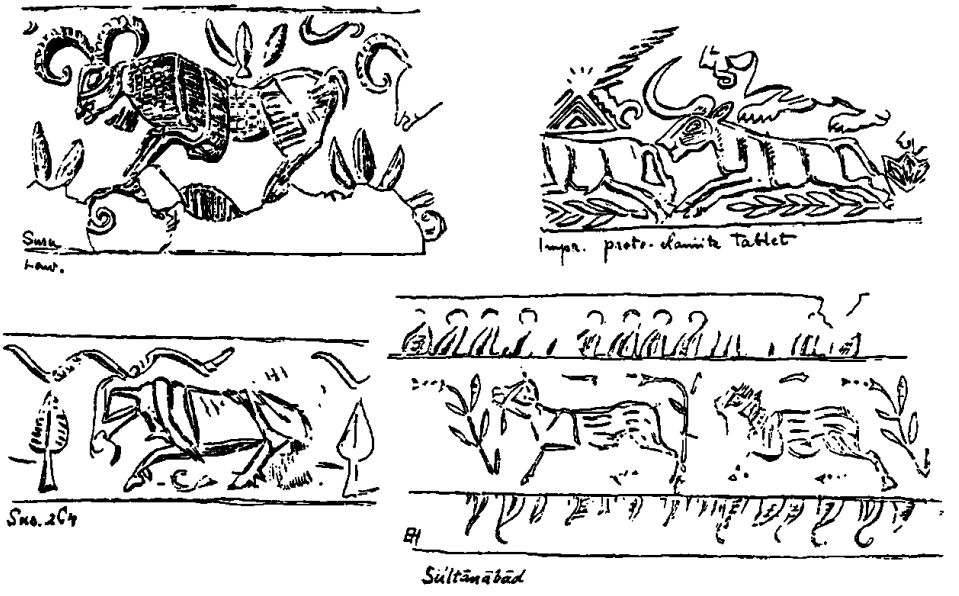
دارد. بر روی یکی از مهرهای لوحه‌ی ۱۷ که از اصفهان است، حیوانات چنان تصویر شده‌اند که کارهای آدمیان را انجام می‌دهند. برای مثال، کوزه‌ی بزرگی را بر چوبی روی شانه‌هایشان حمل می‌کنند. این نمونه‌یی کاملاً ایلامی است. بر روی مهر دیگری از تپه‌گیان، درکنار درختی، صفی از آدمیان تصویر شده است. خط کناره‌ساز اینان یادآور شیوه‌ی خاص ترسیم پیکر آدمی در سومر دوره‌ی مسیلیم، یا در پاره‌یی از علایم اندیشه‌نگاری است (شکل ۱۴۵). این آدمیان کفش‌هایی به طور اغراق‌آمیز بزرگ با نوک‌های برگشته بر پا دارند. مانند کفش‌های مردم کوهستانی که در دوره‌ی سارگن در سومر و بعدها به‌دفعات توسط هیتی‌ها در آسیای صغیر تصویر شده‌اند.



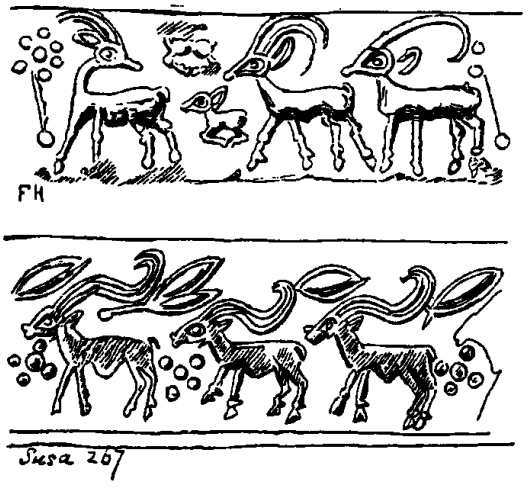
شکل ۱۴۲

هر چه در زمان به جلوتر می‌آییم، بر شمار سفالینه‌هایی که به این مهرها مربوط هستند افزوده می‌شود. اکنون که با مطالعه‌ی جزئیات قدیم‌ترین مراحل، زیربنای نسبتاً استواری را پی‌ریزی کرده‌ایم، می‌توانیم و لازم است با اختصار بیش‌تری به دوره‌های بعدی بپردازیم. برای این اختصارگرایی عذر دیگری هم داریم و آن اینکه به موازات کاربرد رو به تزاید انواع فلز، از اهمیت سفالگری به عنوان مهم‌ترین وسیله و واسطه برای بروز استعدادهای هنری کاسته می‌شود.

اگر سفال‌های کهن‌تر از آنچه در لوحه‌ی ۱۴ به نمایش گذاشته شده و نمونه‌هایی را که دال بر تأثیر[۳۱] شوش یک بر تپه‌گیان است نادیده بگیریم؛ آنگاه می‌توان گفت که سفال نهاوند، یعنی تپه‌گیان و تپه‌های باستانی اطراف آن در فاصله‌ی میان شوش یک و شوش دو آغاز شده است. دلیل این مدعا شکل و اندازه‌ی اکثریت قریب به اتفاق نمونه ظروف سفالی آن روزگار است (شکل ۱۴۶). قسمت پایین این ظروف معمولاً



شکل ۱۴۳



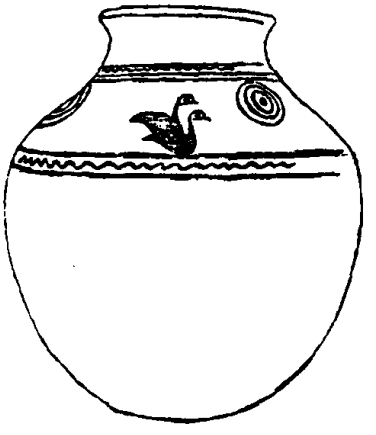
شکل ۱۴۴



شکل ۱۴۵

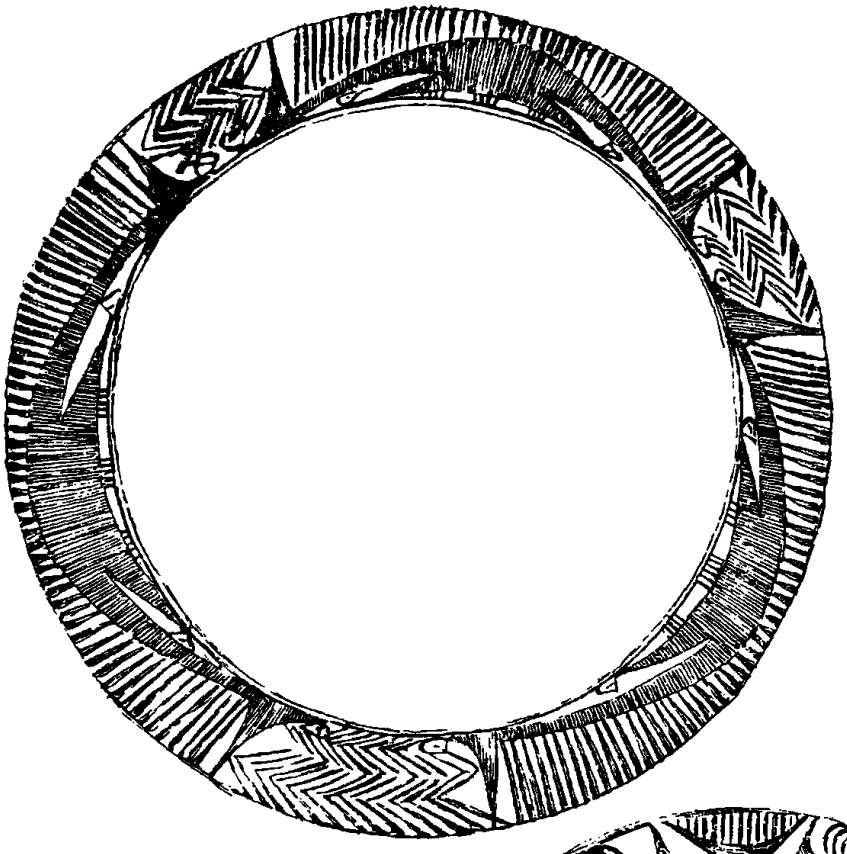


شکل ۱۴۶

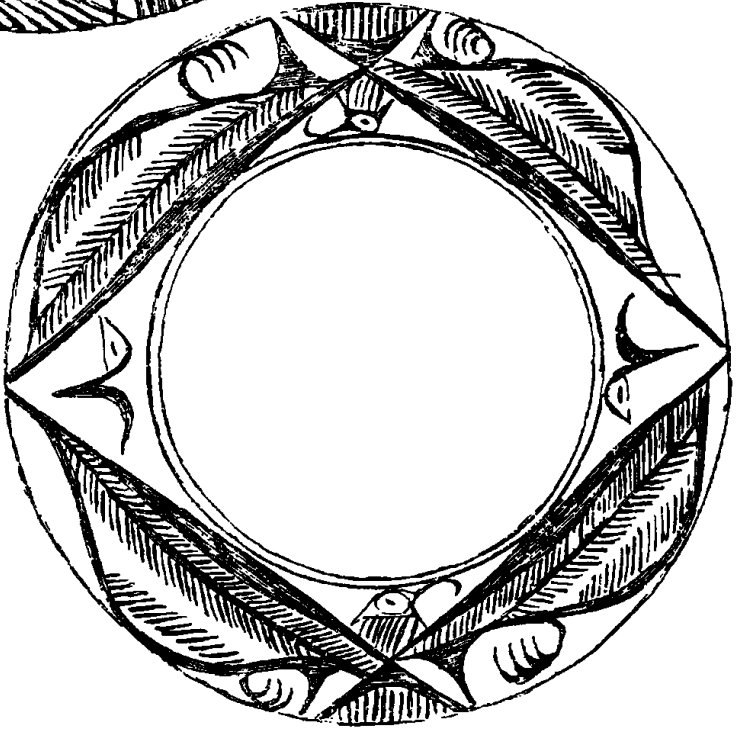


شکل ۱۴۷

بیضوی‌شکل است. پهن‌ترین قطر ظرف یعنی لبه‌ی بالای آن به حلقه‌یی متصل می‌شود که با انحنای عجیبی پس می‌نشیند. نتیجه آنکه اندازه‌ی سر ظرف تقریباً معادل است با نصف پهنای آن. تا پیش از این زمان، همه‌ی ظرف‌ها سرشان کاملاً باز بود؛ اما اینک از روی تعمد سرِ ظرف‌ها را تنگ گرفته بودند تا بستن سر این ظرف‌های بزرگ، که معمولاً برای ذخیره ساختن به‌کار می‌رفتند، آسان شود. سر این‌گونه خمره‌ها را با تاپو یا سرپوشی گلی مسدود می‌ساختند. این چنین بود که خمره‌ها دارای لبه‌ی ضخیمی شدند که محل اتصال دو بخش ظرف بود. اما به‌مرور زمان از ضخامت لبه‌ی ظروف کاسته می‌شود، تا زمانی که به شکل معمولی شوش دو (شکل ۱۴۷) تحول می‌یابند و دیگر از این لبه‌ی میانی اثری باقی نمی‌ماند. دلیل دیگر چنین تحولی تزیینات روی ظرف است. نقش روی نمونه‌های کهن‌تر (شکل ۱۴۸) معمولاً پیچیده و استوار می‌نمایند. با تغییر شکل تدریجی، نقش‌های روی ظروف نیز ساده‌تر و آرام‌تر می‌شود، مانند شکل ۱۴۹. اما در اینجا هنوز هم نقش لوزی عامل مسلط ترکیب‌بندی است و عناصر طرح، عقاب‌ها، تابع خطوط کلی آن‌اند. در شکل ۱۵۰، با وجود استمرار نظم و ترتیب، عناصر طرح نوعی استقلال دارند. در شکل ۱۵۱، سرانجام شاهد لحظه‌یی هستیم که ظرف نمونه‌ی شوش دو، شکل نهایی خود را می‌یابد. عناصر طرح مستقل و جدا از هم بر شانه‌ی ظرف سفالین پراکنده‌اند. تصور اینکه نقش شکل ۱۴۷ از بالا چه‌گونه می‌نماید دشوار نیست. دیگر از آرایش هندسی به‌جامانده از عصر نوسنگی اثری دیده نمی‌شود.



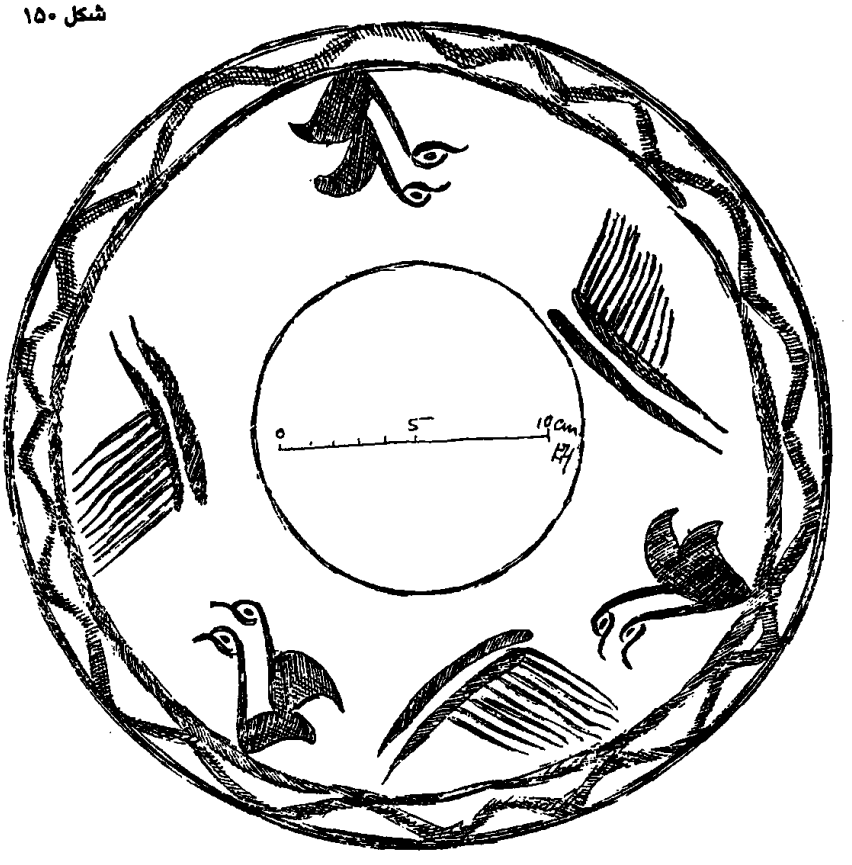
شکل ۱۴۸



شکل ۱۴۹

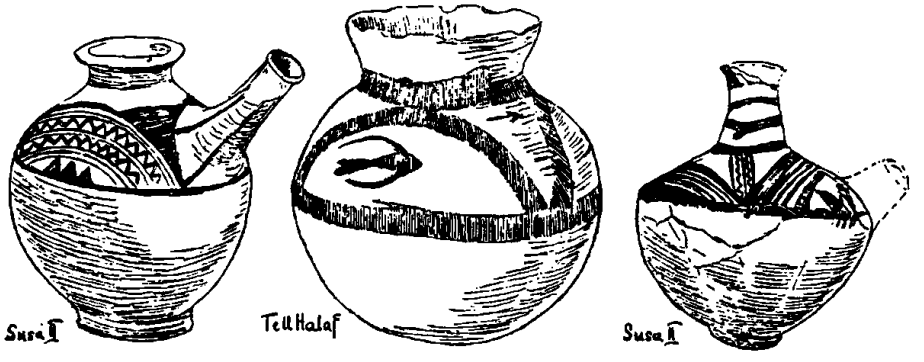


شکل ۱۵۰

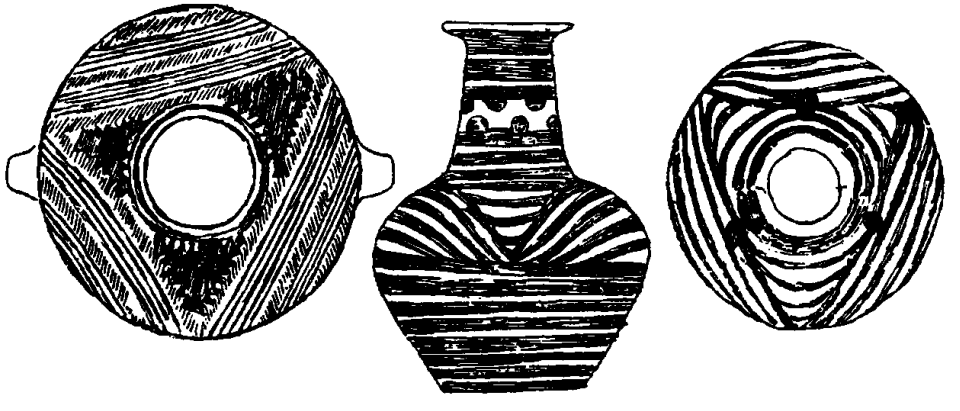


شکل ۱۵۱

رایج‌ترین طرح روی دوش سفال شوش دایره‌یی است که به سه بخش تقسیم می‌شود، مانند آنچه در میان لوحه‌ی ۲۲ و شکل ۱۵۲ دیده می‌شود. همین طرح را بر روی سفال تل‌حلف، آنگاه که به سطح جمدت‌نصر یا مرحله‌ی شوش دو می‌رسد، بر سفال به‌دست‌آمده ازکانسو واقع در چین، که تاکنون چند بار با سفال ایران مقایسه شد، نیز می‌یابیم (شکل ۱۵۳). بنابراین، نمی‌توان امکان وجود نوعی ارتباط میان مغرب آسیا و مشرق آن را نادیده گرفت.



شکل ۱۵۲

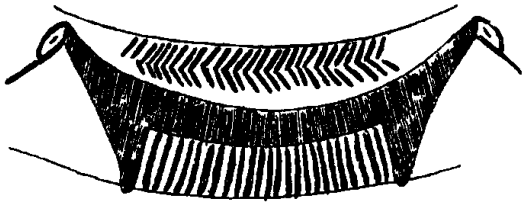


شکل ۱۵۳

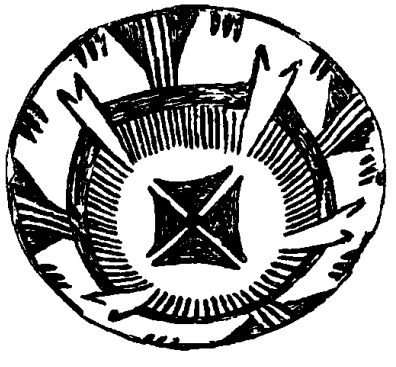
رایج‌ترین نقش تزیینی روی کهن‌ترین سفال تپه‌گیان طرح حیرت‌انگیزی است که آن را می‌توان «شانه ـ حیوان» خواند. ساده‌ترین نوع و شاید نمونه‌ی اصلی آن در شکل ۱۵۴ آمده (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۸) که ترکیبی است از دو تنه‌ی حیوان. در تپه‌گیان همیشه و بدون استثنا دو سر دارد. همین طرح در شوش یک بی‌سر است، اما دو دم دارد. تنها آنچه راکه در شکل ۱۵۵ دیده می‌شود می‌توان چنان تفسیرکرد که دو سر دارد. به‌نظر می‌آید که این نگاره‌ی عجیب با طرح‌های روی سفال تل حلف یا تپه‌گورا (شکل ۱۵۶) مربوط باشد. همانندی چشمگیری میان شانه‌ی استخوانی متعلق به عصر نوسنگی، به‌دست‌آمده از «گولروم»[1]

1. Gullrum

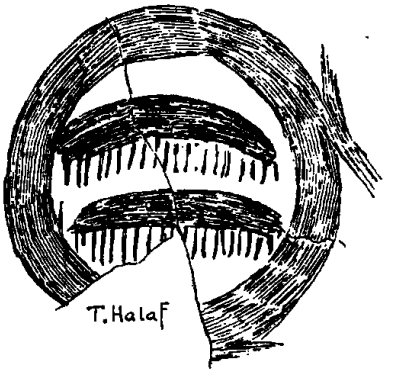
واقع در گوتلاند[1]، (شکل ۱۵۷) و این طرح وجود دارد که نخستین بار «هانا رايد»[۲](۳۲) متوجه آن شد. نمادی که بر روی سفال تپه‌حلف نقاشی شده بدون تردید تصویر شانه است. همانند شانه‌هایی که امروزه در «نجف» از چوب صندل می‌تراشند. شانه‌ی به‌دست‌آمده از گولروم نیز آشکارا همان نماد روی سفال تپه‌گیان و شوش است. پس اسم «حیوان ـ شانه» یا «شانه ـ حیوان» بی‌مسما نیست. در طول اعصار مختلف و در سرزمین‌های گوناگون، خود «شانه» معنای نمادی را داشته که با شانه‌ی صدفی مربوط بوده است. در مغرب ایران، یعنی نواحی کردنشین، در حال حاضر شانه از جمله نمادهایی است که بر روی سنگ‌های قبر حجاری می‌کنند. اما به خلاف انتظار، این نماد را معمولاً برای قبر مردها به‌کار می‌برند و نه بر روی قبر زن‌ها. هر کردی نیز همیشه زیر کلاه بلند خود، شانه‌یی شبیه شانه‌های تپه‌حلف حمل می‌کند.

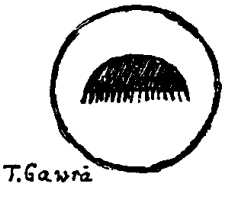


شکل ۱۵۴



شکل ۱۵۵



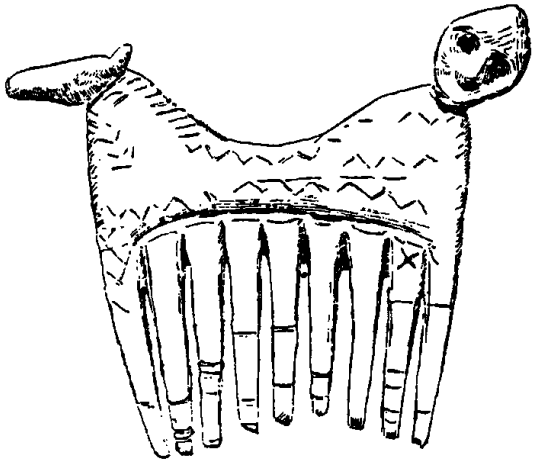


شکل ۱۵۶

عقاب حیوان دیگری است که معمولاً در حال پرواز و با بال‌های گشاده بر روی سفال نقش می‌کرده‌اند، همانند آنچه در لوحه‌ی ۱۸ و شکل ۹۸ دیده می‌شود. در شکل ۱۵۸، صفی از این‌گونه عقاب‌ها را بر روی بدنه‌ی گلدانی می‌بینید که از بروجرد به‌دست آمده است. این گلدان به اواخر دوره‌ی شوش دو تعلق دارد. عقاب درفشی ایران و ایلام مطابق است با «نشان‌ها»ی مشهور سلسله‌های اولیه شهرهای سومر و شوش (شکل ۱۵۹). هر یک از این نشان‌ها عبارت بود از عقابی با بال‌های گشاده که یک جفت جاندار را در زیر

1. Gotland 2. Hanna Rydh

چنگال‌های خود گرفته بود. بر فراز عقاب‌های گلدان بروجرد، دو جاندار شاخدار دیده می‌شود که گردن‌هایشان بر روی هم افتاده است. گویی این دو با دندان‌هایشان مشغول خاراندن گردن‌های یکدیگرند، همان کاری که الاغ‌ها می‌کنند. تجریدشده‌ی همین طرح، یعنی دو حیوانی که گردن‌هایشان بر روی هم افتاده است، بر روی مهری دیده می‌شود که در چینه‌ی هفتم تپه گَورا (شکل ۱۶۰) پیدا شد. ظاهراً نقاش گلدان بروجرد این مضمون کهن را با سبک طبیعی نقاشی کرده است.



شکل ۱۵۷



شکل ۱۶۰



شکل ۱۵۸



شکل ۱۵۹

در مرحله‌ی شوش دو، فراوان‌ترین جانداران مرغان آبی هستند. پیش از این، نمونه‌های چندی از این نوع طرح ارائه شد. در شکل ۱۶۱، نمونه‌یی عرضه می‌شود که از کاوش‌های تل لاگاش به‌دست آمده است. این پرندگان را معمولاً همراه با طرح ساده‌یی از گیاهان نقش می‌کردند. نقش مرغان آبی بر روی سفال سابقه‌ی دیرینه دارد. اما طرح ساده‌ی گیاه می‌تواند دلالت کند بر نیزار یا مرداب و یا گیاهی که حیوان می‌خورد. این ویژگی از مشخصاتی است که بعدها بر نقشمایه افزوده شده است و در نقشمایه‌های دوره‌ی شوش دو فراوان‌اند. در دوره‌های بعد، اغلب تنها تصویر شده است و حکایت از به‌هم خوردن آرایش صحنه می‌کند. هنر رو به زوال و انحطاط رفته است.



شکل ۱۶۱

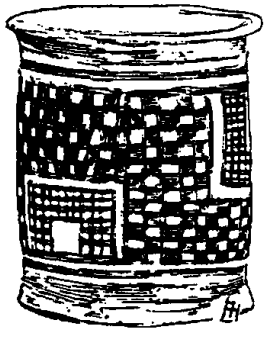


شکل ۱۶۲

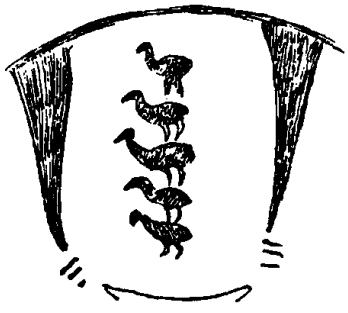
خمره‌هایی که جزئیات آن در لوحه‌ی ۱۸ نمایش داده شده است اندکی قدیم‌تر از دوره‌ی شوش دو می‌باشد. عقاب نشسته‌یی همراه با کفتار، با هنرمندی هر چه تمام‌تر ترسیم شده است. بزهایی که در همین نقشه با شیطنت مخصوص بزها نشان داده شده‌اند به‌تحقیق، به دوره‌ی شوش دو تعلق دارد.

در میان ظرف‌های سفالین تپه‌گیان جام‌های استوانه‌یی‌شکل یا غلاف‌مانند فراوان است. نمونه‌ی بسیار باستانی آن در لوحه‌ی ۲۰ (سمت راست) آورده شده است. نقش‌بندی روی آن، همانند نقش روی سفال تل باکون در شکل ۷۷، شباهت دارد به طرح سومری نماد آفتاب. دایره‌های کوچک یا نقطه‌های مرکزی یادآور نقش روی مهری است که در شکل ۱۴۰ آمد. جام تصویرشده در شکل ۱۶۲ نیز تقریباً همین اندازه قدمت دارد. شاید با نقش روی آن می‌خواسته‌اند منظره‌ی خانه‌ها یا دیوارهای واقع درکنار رودی را تصویر کنند که از سرزمینی کوهستانی می‌گذرد. به هر حال، مستقیماً و در فاصله‌ی زمانی کوتاهی، از طرح روی سفال شوش یک (شکل ۱۶۳) اقتباس شده است. این تعبیر مبتنی بر شباهت این طرح با طرح منظره‌یی است که از تل باکون به‌دست آمده و پیش از این شرح دادیم. به‌زودی نمونه‌ی قانع‌کننده‌ی دیگری ارائه خواهیم داد. در شکل ۱۶۴، جامی استوانه‌یی را با شکل سومی که اندکی متأخر است و روی آن ردیفی عمودی از مرغ‌ها

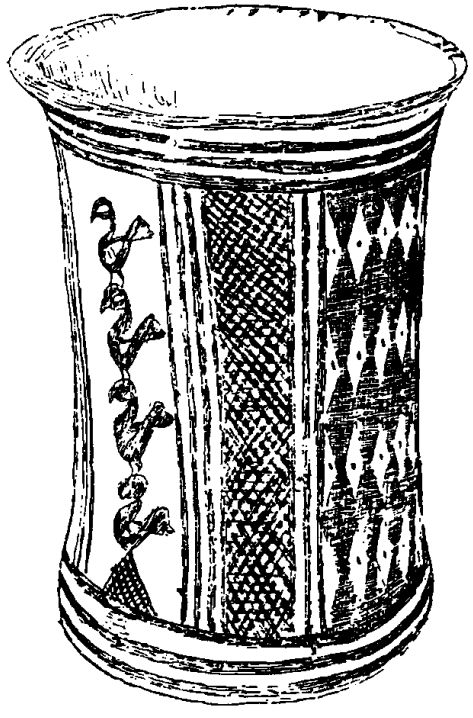
طرح شده، نشان داده‌ایم. این سبک نقاشی را نباید با سبکی که بعدها بر روی سفال نهاوند، اواسط هزاره‌ی دوم، یافت می‌شود و در لوحه‌ی ۲۰ نشان داده‌ایم اشتباه کرد. در شکل ۱۶۵، ردیف عمودی مرغ‌هایی دیده می‌شود که پیش از این، در دوره‌ی شوش یک رسم می‌کردند.



شکل ۱۶۳



شکل ۱۶۵

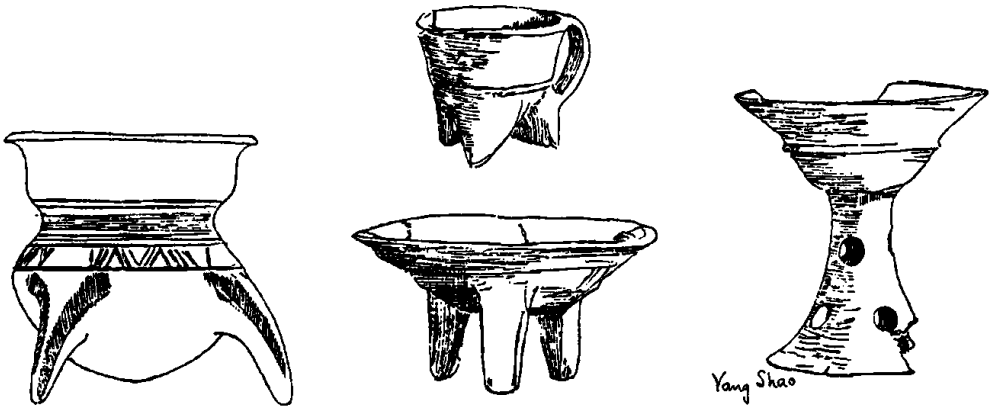


شکل ۱۶۴

در شکل ۱۶۶، نمونه‌ی کاملاً نوظهوری از ظرف سفالی ارائه شده که تقلیدی است از مشک آب کوچکی که بر روی سه‌پایه‌یی قرار دارد. از تروای یک، سه‌پایه‌هایی با پایه‌های اندکی بلندتر به دست آمده است. شوخ‌هارت اینها را ظروف آشپزی می‌خواند. نمونه‌ی همانند آن را در فرهنگ یانگ‌شائو (شکل ۱۶۷)، در اواخر عصر نوسنگی و اوایل دوره‌ی مس می‌یابیم. چینی‌ها به ساختن ظرف‌هایی با همین ریخت و قواره منتها با مفرغ ادامه دادند. درباره‌ی دو نمونه‌ی دیگر به‌دست‌آمده از چین بعدها گفت‌وگو خواهیم کرد.

پس از دیدن این شواهد انبوه موارد تماس و ارتباط میان مناطق جنوب و غرب ایران از یک‌سو، و سرزمین‌های شرق دور از سوی دیگر، لازم است نگاهی بیندازیم به آنچه از روزگار پیش از تاریخ در شرق باقی مانده است. پس بار دیگر از نیمه‌ی دوم هزاره‌ی دوم به نیمه‌ی اول هزاره‌ی چهارم بازمی‌گردیم.

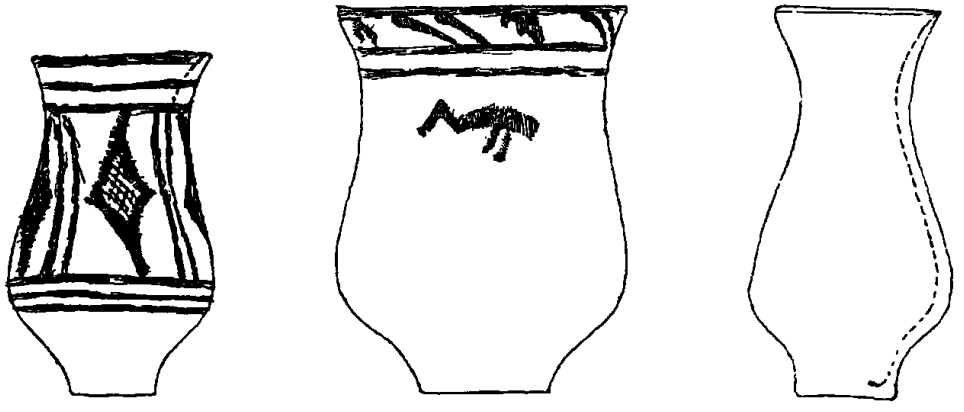
سیستان، این دشت رسوبی کم‌ارتفاعی که امروزه محل تلاقی سرزمین‌های ایران و افغانستان و بلوچستان است، دیگر آن سرزمینی نیست که در روزگار باستان بود. رودخانه‌ی بزرگ و پهناور هیرمند که



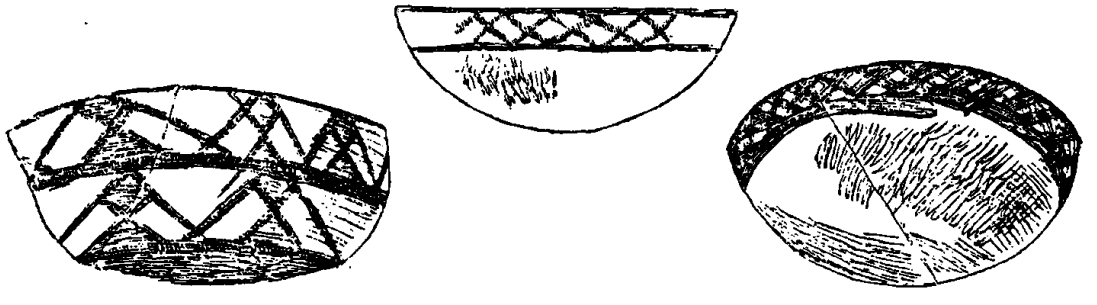
شکل ۱۶۶ شکل ۱۶۷

امروز به خلیج کم‌عمق شمال دریاچه‌ی هامون می‌ریزد، در آن روزگار مستقیماً رو به مغرب می‌رفت تا به انتهای جنوبی آن دریاچه سرازیر شود. مصب حاصلخیز باستانی این رود اکنون بیابانی خشک و برهوت، اما انباشته از آثار بازمانده از روزهای اولیه‌ی عصر مس است. مشهور است در سیستان باد صد و بیست روزه می‌وزد. حقیقت این است که در آن سرزمین، تمام سال باد می‌وزد. در عرض پنج‌هزار سال گذشته، قدرت فرسایش این باد پرتوان شش تا دوازده (۵ر۱ تا ۵ر۳ متر) پا از تمام سطح آن دیارکاسته است. اگر در دیگر سرزمین‌ها آثار باستانی را تپه‌های بلند پوشانده‌اند، در سیستان رویه‌ی قدیمی زمین به صورت برجستگی‌های کوچک حفظ شده، یعنی باد نتوانسته است سطح زمین را در نقاطی که اشیای سنگین بر روی آن وجود داشته بساید. زیر این برجستگی‌های ناچیز اغلب، چون دکان عتیقه‌فروشان، از انبوه سفال و اشیای سنگی چنان انباشته است که برای برداشتن آنها از روی زمین نیازی به خم شدن هم نیست. با این همه، نقاطی که ارزش کاوش باستان‌شناسی را داشته باشند اندک‌اند. سه پیاله‌ی تصویرشده در شکل ۱۶۸، نمونه‌های معمول سفال اوایل دوره‌ی مس سیستان است. این ظرف‌های دست‌ساز و بسیار نازک که معمولاً بیش از حد متعارف آتش به خود دیده و بسیار سخت‌اند، ظاهراً به اوایل دوره‌ی مس تعلق دارند. این ظروف بیش‌تر پیاله‌مانندند و شاید بتوان آنها را شبیه به زنگوله دانست. گاهی پهن و کم‌عمق و به شکل عرق‌چین‌اند، مثل شکل ۱۶۹. تزیینات روی آنها ساده است، شامل قاب‌هایی با لوزی‌ها و حاشیه‌هایی از شاخ‌های سنت‌ساخت، ترکیب مثلث‌ها، یا هاشور ساده. نقش حیوانی که بر روی جام طرف چپ آورده‌اند، شاید اقتباسی از سفال سامرا باشد. پیاله‌های کم‌عمقی که در شکل ۱۶۹ آورده شده، آشکار است که روی آنها را تراشیده‌اند. این شیوه می‌تواند با سفال تل باکون ارتباط داشته باشد. در آنجا نیز برای نازک کردن سفال، آن را می‌تراشیدند. در مورد سفال شوش یک نیز شاهد همین‌گونه تراشیدن هستیم، مثل گلدان آمده

در شکل ۱۷۰. در مورد سفال شاه‌تپه‌ی مکران[۳۳]، هم به همین شیوه عمل می‌کرده‌اند. «هربرت اشمیت» به هنگام صحبت از فرهنگ سوم «آنو» ـ که در ۱۹۰۴ م، آن را دوره‌ی درخشان عصر مس در ماورای کاسپین توصیف کرد ـ از کاربرد همین شیوه سخن می‌گوید. شیوه‌یی که امروزه ملال‌انگیز می‌نماید. در آنو کم‌کم خود شیارهای حاصل از تراشیدگی به صورت عنصر تزیینی در آمده‌اند. اگر این سفال واقعاً متعلق به اوایل عصر مس باشد ـ بعید نیست که به دوره‌ی مفرغ تعلق داشته باشد ـ مطابق خواهد بود با دوره‌ی جمدت‌نصر سوم و شوش دو در ایلام.



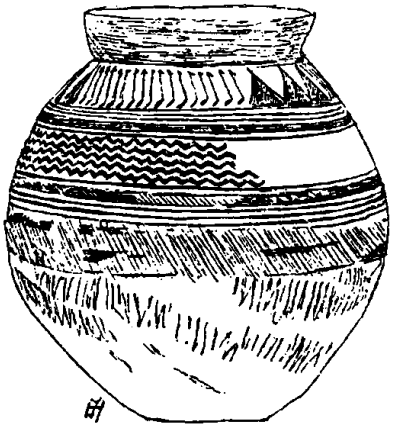
شکل ۱۶۸



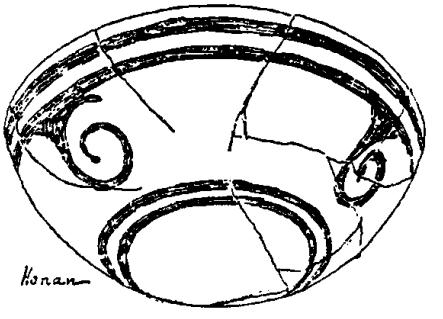
شکل ۱۶۹

جام‌های عرق‌چین‌شکل هر جا یافت شوند نمونه‌یی باستانی‌اند و با همین شکل و همین تزیینات در هونان، چین یافت می‌شوند. ظریف‌ترین جام کشف شده، در شکل ۱۷۱ آورده شده است. انواع ساده‌تر آن مطابق است با آنچه در شکل ۱۶۹ دیده می‌شود.

بازمی‌گردیم به ایران مرکزی و تپه گیان واقع در نهاوند که توسط «کونتنو» و گیرشمن کاوش باستان‌شناختی شد. حاصل کاوش‌های آنها، پس از چاپ مشخصات مجموعه آثار باستانی‌یی که از همان محل به دست

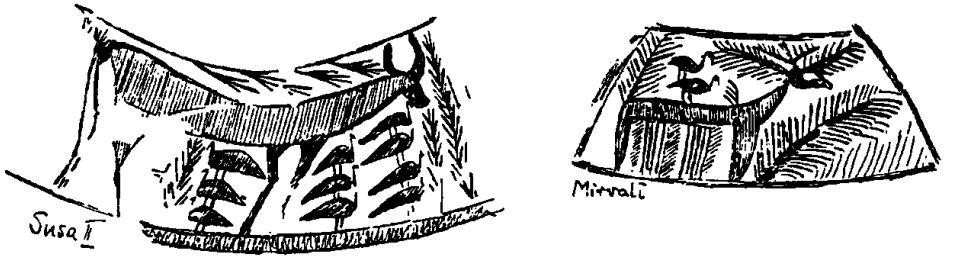


شکل ۱۷۰

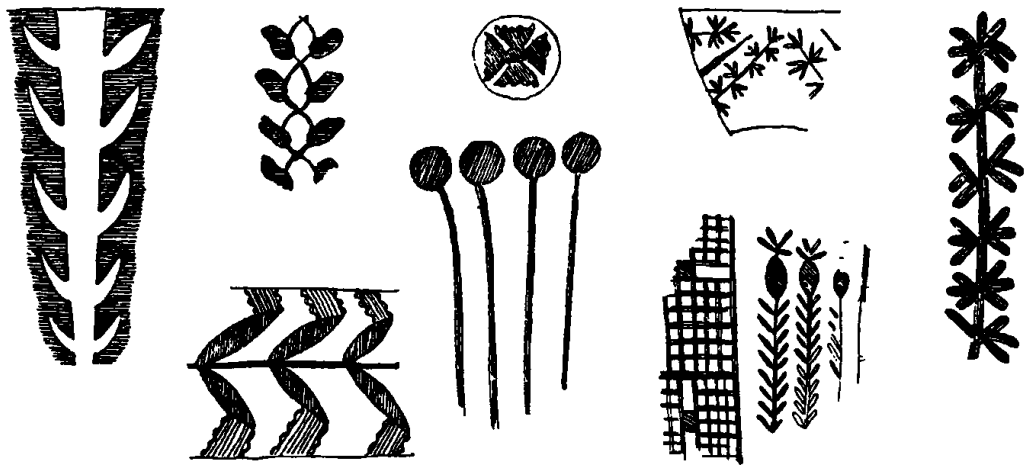


شکل ۱۷۱

آورده بودم، انتشار یافت. نتیجه‌یی که از مقایسه‌ی این دو نشریه حاصل آمد در هیچ‌یک از آن دو پیش‌بینی نشده بود. درباره‌ی مشخصات و زمان تولید سفال قدیم‌تر ــ که دو باستان‌شناس نامبرده آن را متعلق به لایه‌های چهارم و پنجم می‌دانند ــ نه می‌توان تردید داشت و نه تغییری لازم است. تنها این احتمال را باید داد که شاید به بیش از دو لایه تعلق داشته باشد. تولید این سفال در عصر مس و پس از دوره‌ی شوش یک آغاز می‌شود، در دوره‌ی شوش دو ادامه می‌یابد و به دوره‌ی سومی می‌رسد که باید دنباله‌ی بلاواسطه‌ی لایه‌یی چهارم باشد؛ زیرا فارغ از تحولات محلی انواع سفال، در وجود رابطه میان لایه‌ی سوم تپه‌گیان و لایه‌ی چهارم تپه‌گورا، یعنی اوایل عصر سلسله‌ها نمی‌توان تردید داشت.(۳۴) از سوی دیگر، لایه‌ی دوم که من می‌پنداشتم باستانی‌تر است باید با هزاره‌ی دوم مربوط باشد. آغاز و انتهای این لایه ثابت و مسلم است، اما نمی‌توان دوام لایه‌ی سوم را تا اواسط هزاره‌ی سوم پذیرفت. همچنین نمی‌توان آغاز لایه‌ی دوم را به پیش از اوایل هزاره‌ی دوم مربوط دانست. بنابراین، باید پذیرفت که در فاصله‌ی میان لایه‌ی سوم و دوم، این محل مدتی خالی از سکنه بوده است.



شکل ۱۷۲

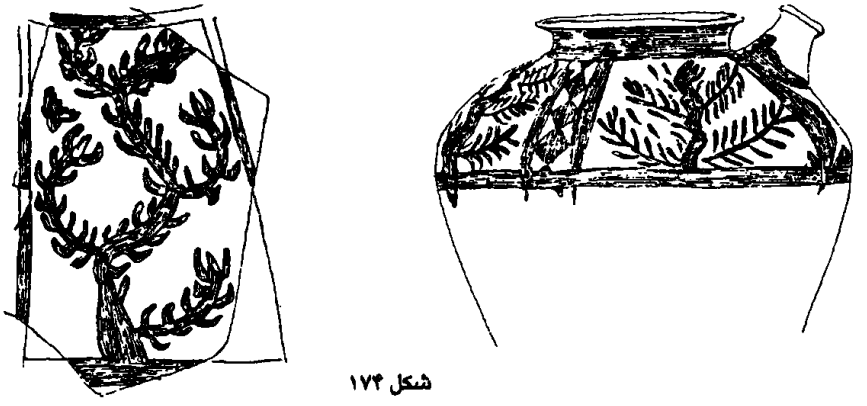


شکل ۱۷۳

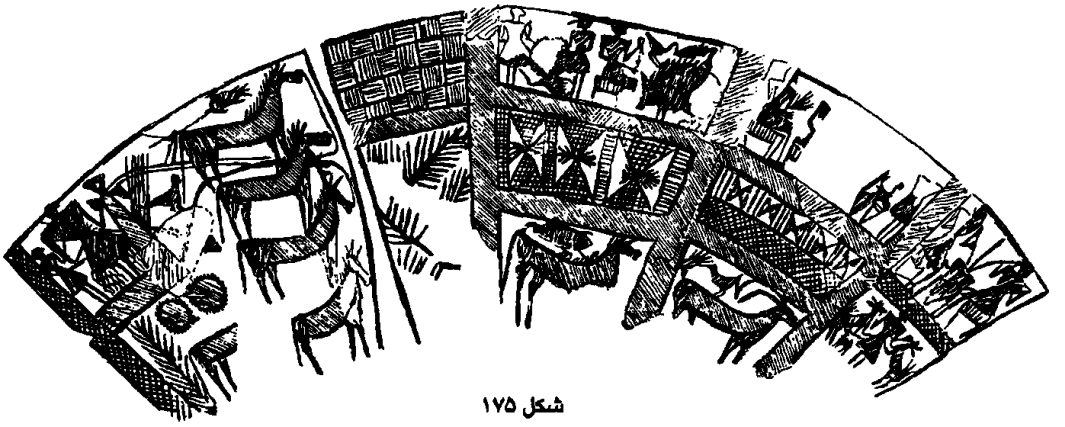
از سفالی که انتظار می‌رود در لایه‌ی سوم یا چینه‌های بالایی لایه‌ی چهارم یافت شود، یا به‌اصطلاح سفال دیاله، هیچ نمونه‌یی پیدا نشد. سفالی یک رنگ بوده و حد فاصلی است میان اواخر جمدت‌نصر و سفال شوش دو. زمان آن در آغاز دوره‌یی تاریخی، یعنی تقریباً سه هزار سال پیش از میلاد است. در دو نمونه‌ی ارائه‌شده در شکل ۱۷۲ که از شوش و میرولی (لرستان) به‌دست آمده است، بار دیگر با تصاویر گوزن و گاو نر و پرندگان روبه‌رو می‌شویم. رسم شتابزده و فراوانی گل و گیاهی که برای پر کردن فضاهای خالی به‌کار رفته است حکایت از انحطاط و ابتذال هنری می‌کند. در نقش‌های روی سفال مجتمع مسکونی تل باکون گاهی عناصر تزیینی گل و گیاه یافت می‌شوند، اما به‌ندرت و هر جاکه به‌کار رفته‌اند آشکار است که مراد از نگاره گیاه مشخص و معلومی بوده است (مقایسه شود با شکل ۱۷۳). در شوش یک، گیاه معمولاً به شکل تجریدی برگی پَرمانند یا شاخه‌یی منظم، چون برگ نخل تصویر می‌شود. به جای درخت، نمادی تجریدی نقاشی می‌کنند. درختی که نیمه‌طبیعی تصویر شود از مشخصات سفال دیاله بوده و در سفال جمدت، شکل ۱۷۴، فراوان است. نقشمایه‌های این دو نوع سفال بیش‌تر به صورت «قاب» ترکیب‌بندی شده‌اند. این سبک ترکیب‌بندی ندرتاً در میان سفال‌های بسیار کهن پیدا می‌شود، اما اگر یافت شود با شیوه‌ی بسیار ابتدایی بوده و آشکار است که نقاش روی آن سفال را ناآگاهانه نقش نموده است. همین نقش «قابی» در سفال نهاوند هزاره‌ی دوم، نقش رایج و عمده می‌شود. از آن دوره‌یی که این‌گونه سفال در حال تحول بوده تا به صورت نقش رایج و عمده درآید، نمونه‌یی در نهاوند به‌دست نیامده است. در سفال جمدت‌نصر سومر و سفال همزمان نواحی مرزی ایران آن زمان، قاب‌های روی سفال را با صحنه‌های سرشار از پیکر و صورت می‌انباشتند، صورت‌ها و پیکرهایی خواه سومری و خواه ایرانی. در صحنه‌ی مشهور به‌دست‌آمده از اشنونک[۳۵] (شکل ۱۷۵)، گردونه‌یی متعلق به اواخر هزاره‌ی چهارم دیده می‌شود

که در آن همان نوع افسار و لگام به کار رفته که هزار سال بعد در ناحیه‌ی کنش ـ کول‌تپه ـ کاپادوکیه مرسوم بوده است. گل و گیاهی که برای تزیین این‌گونه سفال به‌کار می‌رفت در مغرب ایران کم‌تر معمول بود، حال آنکه در شرق ایران بسیار فراوان بود. چند نمونه از این‌گونه گل و گیاه، هر چند بهترین نمونه‌ها نیستند، در شکل ۱۷۶ نشان داده شده است. این تمایز درباره‌ی سفال ایران اوایل هزاره‌ی سوم و نیمه‌ی اول هزاره‌ی دوم نیز صادق است. از همین جمله‌اند بیش‌تر سفال‌های باستانی‌یی که در «خوراب» واقع در ناحیه‌ی بمپور، کرمان پیدا شده‌اند.(۳۶) آنچه برای تعیین تاریخگذاری مطلق سفال مشرق ایران نهایت اهمیت را دارد ظروف سفالی خاکستری رنگ با نقوش برجسته‌یی است که توسط سر اورل اشتاین(۳۷) از همین ناحیه‌ی بمپور به دست آمد (شکل‌های ۱۷۷ و ۱۷۸). این‌گونه ظروف سفالین تقلیدی کامل از نوع بخصوصی ظرف‌های سنگی ساخت سومر هستند. در شکل ۱۷۹، سه نمونه از این نوع ظرف‌های سنگی سومری دیده می‌شود. نمونه‌یی که در میان شکل قرار دارد از تل اسمر به‌دست آمده است و به اواخر دوره‌ی جمدت‌نصر و اوایل دوره‌ی تاریخی تعلق دارد. این تاریخ را، هم از قرینه‌ی لایه‌یی که ظرف در آن پیدا شد و هم از شباهت نزدیک آن با ظرف سفالی کشف شده در «ادب»، که اکنون در شیکاگو نگاهداری می‌شود، استنباط می‌کنیم. طرح روی این سفال از معماری پیش از تاریخ سومر متأثر است. منشأ این‌گونه معماری، خانه‌های ساخته از گل بود که با بوریای بافته از نی پوشیده می‌شد. بر روی قطعه سفال یافت‌شده از ادب، ساختمان‌ها در ساحل رودخانه‌یی بنا شده است که در میان تپه‌ها می‌پیچد. نقش روی این سفال‌پاره، تفسیری را که درباره‌ی سفال به دست آمده از تل باکون کردیم و آن را منظره نام نهادیم تأیید می‌کند. همچنین مؤید عقیده‌یی است که درباره‌ی نقش روی جام استوانه‌یی پیدا شده در تپه گیان ابراز داشتیم. در نقش روی ظرف‌های سفالی دیگر از این نوع ـ مشهورترین آنها گلدان «کلاتوس»[1] در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک (لوحه‌ی ۲۴) معمولاً باغی را در کوهپایه نشان می‌دهند. آنچه در این لوحه چون گیاه می‌نماید بعید نیست نماد مرغ آتش باشد، اما در ضمن شباهت بسیار زیاد دارد به درخت صبر زرد که روی سفال مصری پیش از دوره‌ی فراعنه تصویر شده است. ظاهراً تا مدت‌ها بعد در سومر از طرح‌های ساده‌تر استفاده می‌شده است. اما یافت شدن همین نمونه طرح‌ها در مقبره‌ی شهبانو «شوب ـ اد»[2] در شهر «اور» که کم یا بیش با دوره‌ی «انتمنه»[3] (شاه لاگاش) مطابق است فقط از زمان پیدایش این‌گونه طرح خبر می‌دهد. اشیایی که در این مقبره یافت شد ظاهراً از معبدی به آنجا انتقال یافته بوده و شامل اشیایی بوده که به‌مراتب از زمان بنای مقبره کهن‌تر بوده است.

1. *Kalathos* 2. Shub-Ad 3. Entemena



شکل ۱۷۴



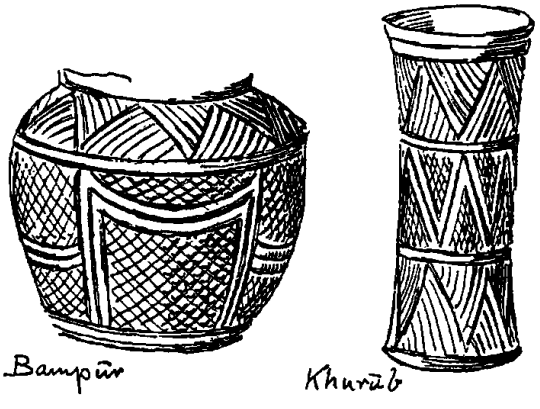
شکل ۱۷۵



شکل ۱۷۶



شکل ۱۷۷



شکل ۱۷۸

در لوحه‌ی ۲۰، دو نمونه از سفال اخیر تپه‌گیان نشان داده می‌شود. این دو گلدان کوچک (که در ماه ژوئن سال ۱۹۲۶ در همدان خریداری شد) نخستین نمونه‌های پیدا شده سفال ایرانی بود و انگیزه‌یی شد تا در محل پیدایش آنها به کاوش باستان‌شناسی بپردازم. نمونه‌ی بزرگ‌تری که همان شکل و نقش را داشت دلالت می‌کرد که از تپه‌گیان به‌دست آمده‌اند. از روی مشخصات خود سفال و قراین ناشی از دیگر اشیای پیداشده در همان لایه، از جمله ابزار مفرغی و زینت‌آلات و انبوهی از مهرهای مشهور به «کرکوک»، باید نتیجه گرفت که زمان تولید این گلدان‌ها در اواسط هزاره‌ی دوم، یعنی اواخر سده‌ی شانزدهم تا آغاز سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد بوده است.



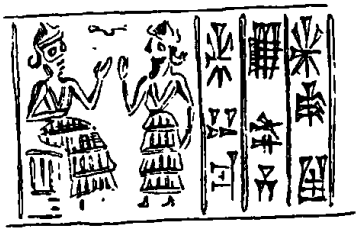
شکل ۱۷۹

گلدان تصویرشده در شکل ۱۸۰، یکی از فاخرترین نمونه‌های این‌گونه سفال است. حتی اگر دلایل چینه‌شناسی تپه‌گیان در دست نبود ــ از روی تصویر پرندگانی که بر درخت نشسته‌اند و اینکه این نقش کوچک در قابی چهارگوش محصور شده است و شکل بخصوص درخت که از نفوذ فرهنگ جزیره‌ی کرت (مینوسی) حکایت می‌کند ــ با اطمینان می‌توانستیم بگوییم که این گلدان در حدود ۱۴۰۰ ق‌م ساخته شده است. در شکل ۱۸۱، چند طرح که تاریخ مشخصی دارند برای مقایسه ارائه شده است.(۳۸)

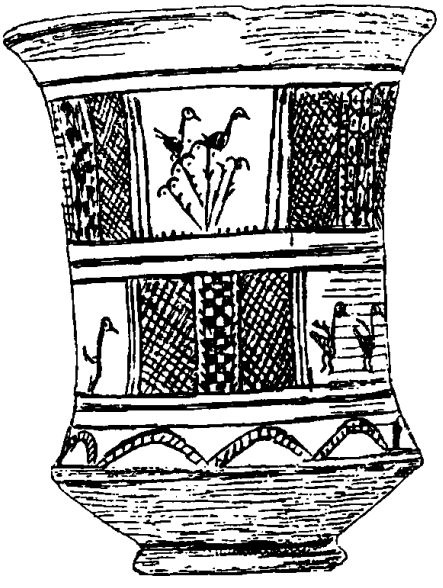
در لوحه‌ی ۲۰، جامی که بر روی آن دو ردیف پرنده تصویر شده است، باید قدیم‌تر باشد.(۳۹) در داخل این جام، مهری استوانه‌یی از سنگ سفید خیلی نرم پیدا شد. بر روی آن، تصویر شخصی که در برابر ایزدی نیایش می‌کرد و این کتیبه نقش بسته بود:

«آآن اود ایک او ساگ تار آن اِن زو»: یا «شمش ایباشی او ـ ساگ ـ تار از سین».(۴۰)

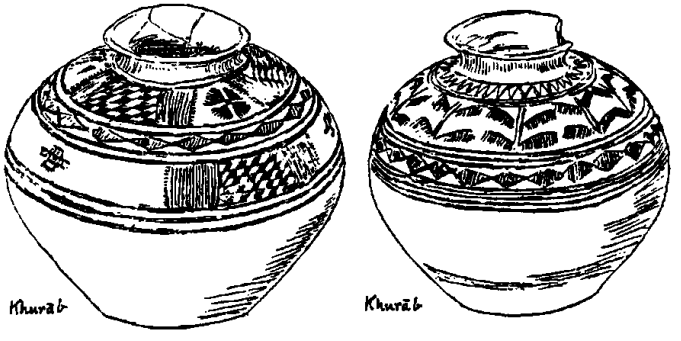
لقب «او ـ ساگ ـ تار» ناشناخته است. سبک این مهر از دوره‌ی کاسی‌ها کهن‌تر است. شاید به دوره‌ی نخستین سلسله‌ی بابلی، یعنی به سلسله‌ی «ایسین» و «لارسا» تعلق داشته باشد. به هر حال، نباید از اوایل هزاره‌ی دوم قدیم‌تر باشد. با شکل ۱۸۲ مقایسه شود.



شکل ۱۸۲



شکل ۱۸۰

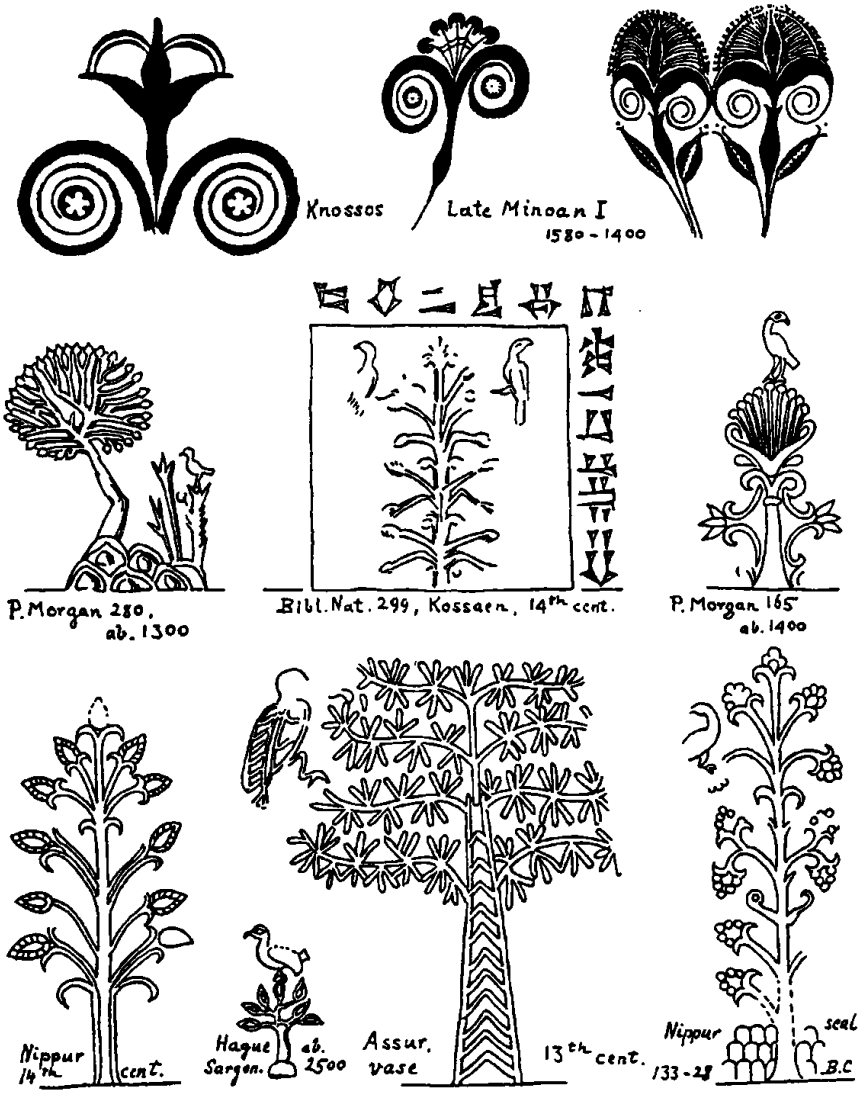


شکل ۱۸۳

در شکل ۱۸۳، دو خمره‌ی مدور پیدا شده در «خوراب، بمپور» آورده شده است که باید با سفال اخیر نهاوند همزمان باشد. نقش روی یکی از آنها نیز ترکیبی از چند مربع است. بر روی دیگری، ردیفی از درخت نقاشی شده است. همان‌گونه که پیش از این گفتیم، این‌گونه ردیف درخت‌ها از مشخصات نقاشی روی سفال مشرق ایران، در هزاره‌های سوم و دوم است.

سفالی که جام تصویرشده در لوحه‌ی ۱۵ ـ با پایه‌یی به شکل حیوان ـ نمونه‌ی آن است و قطعاتی که در شکل ۱۸۴ آورده شده از ناحیه‌ی نهاوند به‌دست آمده‌اند. می‌گویند در خود شهر نهاوند پیدا شدند، اما منحصر به آن ناحیه نیستند. قطعه‌ی کوچکی با این‌گونه نقش در میان سنگ و خاکی یافت شد که ایوان پاسارگاد را با آن پر کرده بودند. به خلاف سفال معمول تپه‌گیان، این نمونه را با استادی پرداخته و لعاب داده‌اند. رنگ‌های سفال معمولاً قهوه‌یی بر زمینه‌ی زرد کم‌رنگ است. گاهی نیز نارنجی یا قرمز بر زمینه‌ی سیاه یا خاکستری به‌کار می‌بردند. کیفیت و نمود ظاهری لعاب به‌کار رفته تقریباً مشابه آن چیزی است که در کرت معمول بود، اما طرح‌ها کاملاً ایرانی‌اند. اگر چنین نبود، می‌شد پنداشت که این سفال را وارد کرده بوده‌اند. درباره‌ی تاریخ تولید این‌گونه سفال تا زمانی که نمونه‌یی از آن در جایی از مکان اصلی آن پیدا نشود نمی‌توان نظر داد.

حال از نهاوند سفر می‌کنیم، نه به جایی خیلی دور، به ساوه که در میان راه همدان یا اصفهان تا تهران واقع است. از زیر دو لایه‌ی وسطایی اخیر، سفالی به‌کلی متفاوت پیدا شده است، سفالی دست‌ساز از گل رس ناخالص و آمیخته با کاه، با روکشی از لعاب قرمز رنگ و تیره و نقشی سیاه و خاکستری. انواع این سفال

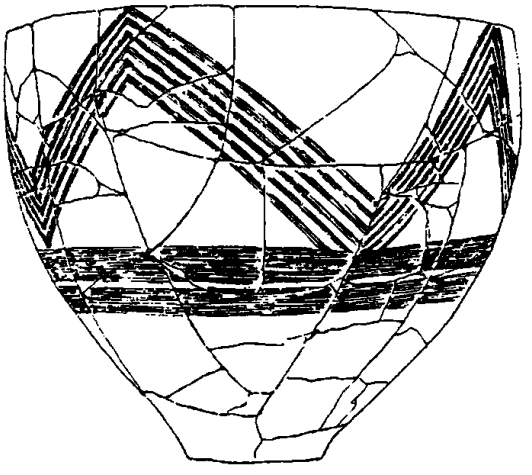


شکل ۱۸۱



شکل ۱۸۴

شکل‌های ساده و بدوی دارد. بیش‌تر کاسه‌هایی سر باز با عمق‌های گوناگون‌اند. از نمونه ظرف بزرگی که در شکل ۱۸۵ آمده است، گمان می‌رود که این شکل و نقش روی آن در اصل تقلیدی از سبد بوده است. نمونه‌ی دومی که در شکل ۱۸۶ ارائه‌شده، نمونه‌ی بسیار خوبی مؤید این حدس است. دو طرح مختلف، که هر دو از سبدبافی اقتباس شده، سطوح درونی و بیرونی ظرف سفالی را زینت داده‌اند. شکل ظرف و پایه‌ی کوچک و مجوف آن تقلیدی دقیق از سبدی کوچک است.

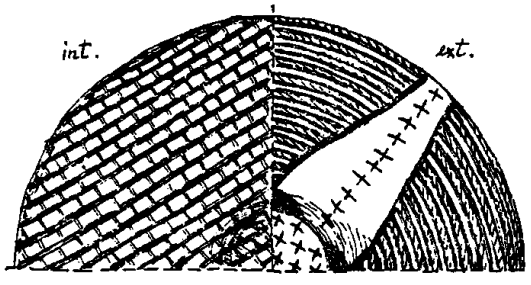


شکل ۱۸۵

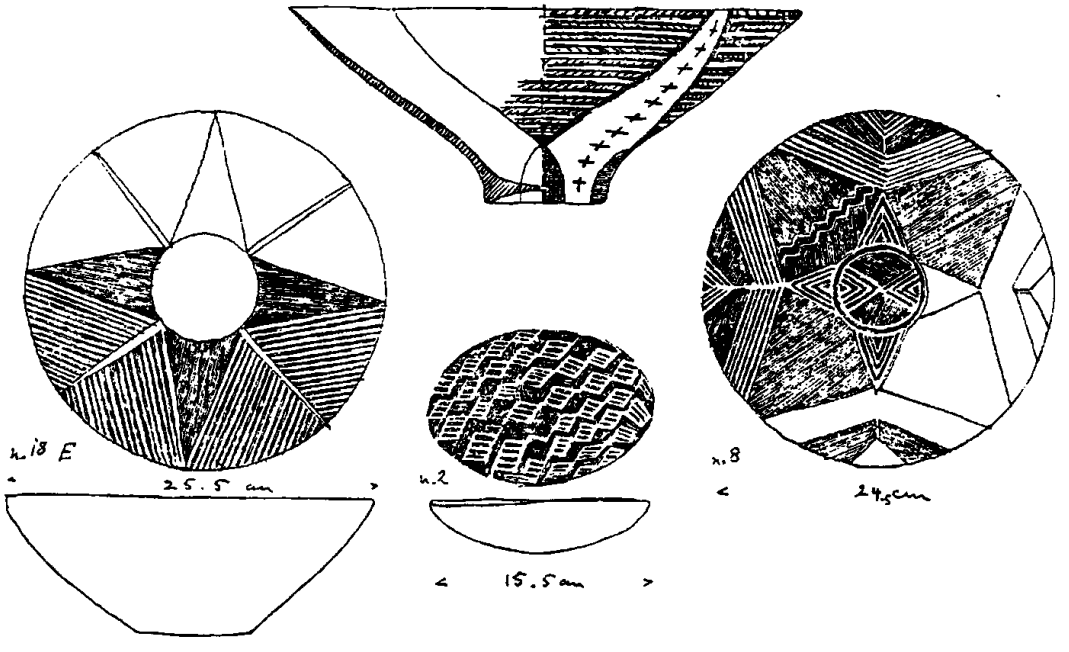
سفال بسیار کهنه‌ی مربوط به عصر پیش از فراعنه با وجود داشتن برخی تفاوت‌ها ـ مانند بدنه‌ی خاکستری رنگ، مزین به حکاکی به جای نقاشی و اندوده به خمیری سفیدرنگ ـ چند مشخصه‌ی مشترک با این سفال دارد، از جمله تقلید از سبدبافی و طرح‌هایی همانند آن است (شکل ۱۸۷). سفال ساوه، که با قدیم‌ترین سفال «آنو» بی‌ارتباط نیست، ظاهراً در زیر و روی کهن‌ترین چینه‌های بسیاری از نقاط باستانی شمال ایران، از جمله در «ری» واقع در جنوب تهران و در تمام تپه‌های باستانی شرق راه شوسه‌ی تهران ـ قم، قرار دارد. برای مثال، این نوع سفال در محمدآباد بسیار فراوان است. در تپه‌حصار به‌نظر می‌رسد که زیر چینه‌ی یکم قرار دارد. «جی. تی. ارن»[1] سفالی همانند را وصف می‌کند که کهن‌ترین ظروف «شاه‌تپه» است. «اف. آر. وولسین»[2] نمونه‌هایی از آن را در «تورنگ‌تپه» دیده است. خمره‌ی بزرگی که در لوحه‌ی ۵ آورده شده، نمونه‌ی کلی این‌گونه سفال قرمز رنگ است. برای تثبیت تاریخگذاری آن باید بعضی از تپه‌های باستانی واقع در جنوب تهران را کاوش کرد. در بعضی از این نقاط، این‌گونه سفال همراه با کهن‌ترین نمونه‌های سفالینه‌های رنگین شده عصر نوسنگی دیده شده است و چه‌بسا از سفال رنگین عصر نوسنگی

1. J. T. Arne 2. F. R. Wulsin

فارس نیز قدیم‌تر باشد. متوجه شده‌ام که هر جا این‌گونه سفال یافت شده با انواع سنگ چخماق زمخت و خشن همراه بوده است. در ساوه هنوز فلز پیدا نشده است. سنگ چخماق و دیگر اشیای سنگی چون ارزش تجاری نداشته‌اند، تاکنون مورد توجه دلالان عتیقه، که در ساوه با پشتیبانی دولت حفاری می‌کنند، نبوده است.



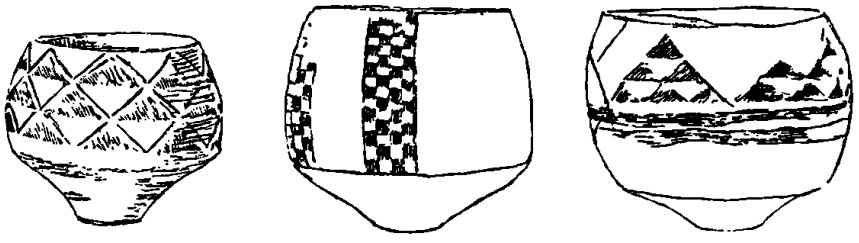
شکل ۱۸۶



شکل ۱۸۷

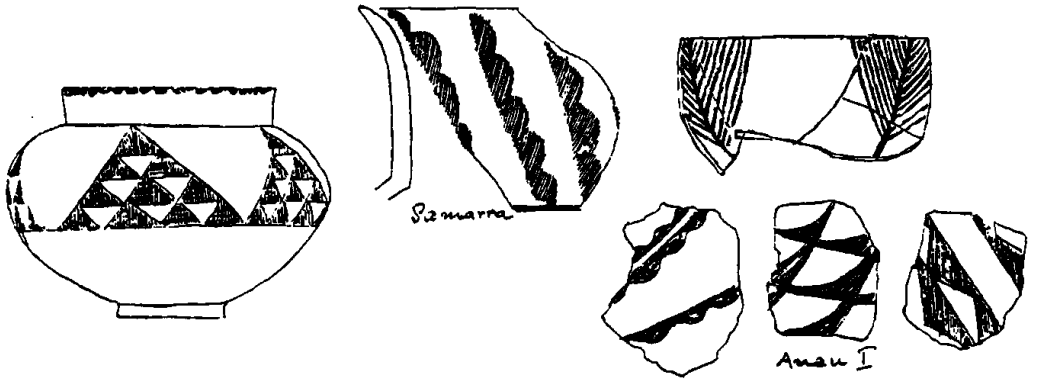
از اینها که بگذریم، قدیم‌ترین سفال شمال ایران در آنو، نزدیک عشق‌آباد[۴۱]، یافت شده است. حقیقت کلام این است که آنو در خارج از فلات ایران واقع بوده و جلوه‌گاه فرهنگ پیش از تاریخ ناحیه‌ی ماورای کاسپین یا ترکستان روس است. چون امکان اکتشافات باستان‌شناسی در این ناحیه وجود ندارد، جی.تی. ارن نقشه‌یی[۴۲] تهیه کرده که در آن، در حدود دویست تپه‌ی باستانی مشخص شده است. تمام این تپه‌ها در محدوده‌ی کوچک کنار تنها رودخانه‌ی گرگان، در سمت ایرانی دشت ترکمن‌صحرا واقع شده‌اند. هزاران تل و تپه‌ی باستانی این نواحی را پوشانده است. بااهمیت‌ترین آنها را باید در نزدیک رودهای سیحون و جیحون یا آمودریا و سیردریا جست‌وجو کرد. روزی نقاب از چهره‌ی این سرزمین آبرفتی برداشته خواهد شد و

گهواره و زیستگاه تمدنی هویدا خواهد شد که اگر نه از نظر سیاسی، به لحاظ سابقه و قدمت، با باستانی‌ترین فرهنگ‌های دره‌ی سند در شرق، و فرات و دجله در غرب رقابت خواهد کرد.



شکل ۱۸۸

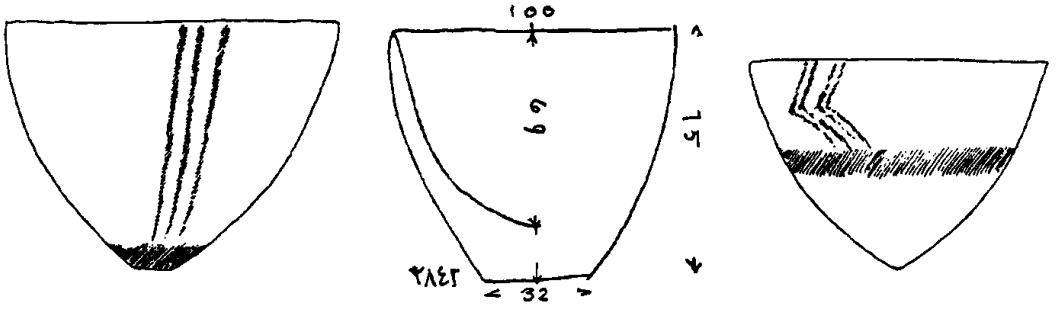
کهن‌ترین سفالینه‌ی به‌دست‌آمده از آنو یک، دست‌ساز و نقاشی شده است (شکل ۱۸۸). چنین می‌نماید که در میانه‌های دوره‌ی آغازین عصر مس، در فلات ایران و اطراف آن، سفال منقوش به‌وفور یافت می‌شده است. در هیچ کجا سفال منقوش یگانه سفال رایج نبوده است. سفال‌های ضخیم قرمز رنگ و سیاه رنگ همیشه به موازات سفالینه‌های نقاشی‌شده تولید می‌شده است و حتی پس از منسوخ شدن تولید سفال منقوش، تولیدش دوام می‌آورد. سفالینه‌های منقوش شمال ایران از گل‌هایی به رنگ نخودی با نقوش قهوه‌یی یا سرخ با نقوش سیاه است. اما در شمال فلات ایران، به خلاف جنوب و مرکز فلات، سفال منقوش را استثناتاً تولید می‌کردند و بیش‌تر به تولید سفال ساده می‌پرداخته‌اند.



شکل ۱۹۰ شکل ۱۸۹

یکی از مشخصات شکل سفال آنو انحنای محدب قسمت زیرین آن است. نگاره‌ی اصلی نقاشی‌ها انواع مثلث‌ها و طرح‌های شطرنجی و غیره است. این‌گونه سفال با ساده‌ترین نقش‌های روی سفال جنوب فلات ایران شباهت اندکی دارد، اما تردیدی نیست که با پاره‌یی از سفال‌های دوره‌ی نوسنگی اروپا ارتباط کامل

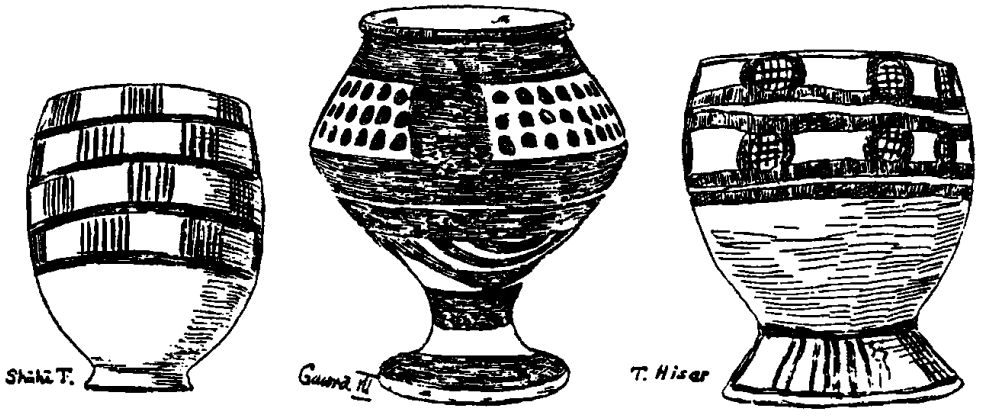
دارد (در شکل ۱۸۹، با نمونه‌ی کهن‌ترین سفال «هلادیک»[1] به‌دست آمده از «چیرونی»[2] مقایسه شود). پاره‌یی از طرح‌های ساده‌ی روی این‌گونه سفال با طرح‌های روی سفال سامرا بی‌شباهت نیستند (شکل ۱۹۰)، ولی هم از نظر اندازه و هم از نظر نحوه‌ی آرایش و پیرایش روی سفال با یکدیگر تفاوت‌های فاحش دارند.



شکل ۱۹۱

آشکارا با فرهنگی سر و کار داریم که هر چند با فرهنگ دیگر نواحی فلات ایران همزمان است ــ همه به عصر نوسنگی تعلق دارند ــ اما به‌تحقیق مستقل بوده و بیش‌تر با سرزمین‌های شمالی تماس و رابطه داشته است تا با مناطق جنوبی. نکته‌ی دیگری نیز مؤید این نظر است. همان‌گونه که در شوش هزاره‌ی چهارم، از تناوب چینه‌های حاوی سفال نقاشی شده و سفال ساده و بی‌نقش استنباط می‌شود که شوش گاهی با فلات ایران و گاهی با دشت‌های رسوبی سومر در تماس و رابطه بوده است؛ در آنو و دیگر نقاط واقع در کوهپایه‌های لبه‌ی شمالی فلات ایران ــ از جمله تورنگ‌تپه و شاه‌تپه[۴۳] ــ نیز دو حوزه‌ی فرهنگی به نوبت اعمال نفوذ می‌کرده‌اند. آنچه در آنو به عنوان نفوذ فرهنگ خارج از فلات ایران محسوس است به فرهنگ‌های مستقر در ماوراءالنهر یا حوضه‌های سیحون و جیحون تعلق دارد که هنوز فرهنگ‌هایی کشف‌نشده‌اند. این فرهنگ‌های شمالی که تسلط و نفوذ آنها در آنو آشکار است، از آنو به داخل ایران رخنه می‌کنند. پاره‌یی از کهن‌ترین ظروف و اشکال این سفال در بعضی از نمونه‌های بعدی سفالینه‌ی شمال ایران به حیات خود ادامه می‌دهد. اما این اثر و نفوذ هیچ‌گاه، دست‌کم تا پیش از هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، در مرکز و جنوب فلات ایران محسوس نیست. کاوش‌های باستان‌شناختی تپه‌حصار و دامغان[۴۴] بیش از همه موجبات شهرت سفالینه‌ی شمال ایران را فراهم آورد. دامنه‌ی بسط این فرهنگ در جهت مغرب، دست‌کم تا ری (اسم امروزی آن چشمه‌علی) واقع در جنوب تهران ادامه می‌یابد.

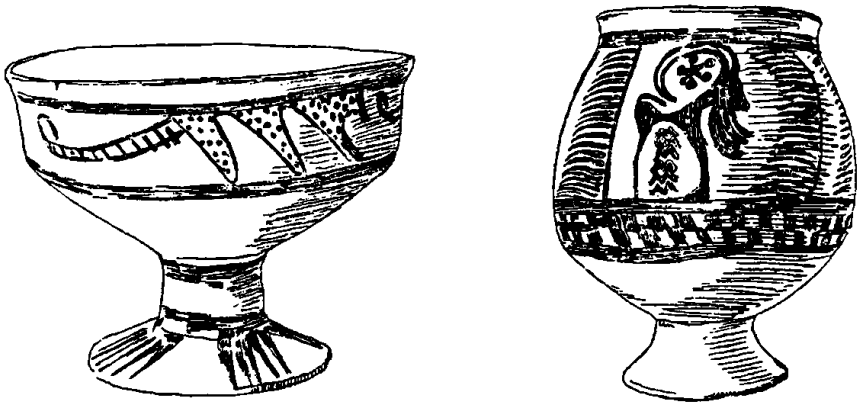
1. Helladic 2. Chaeronea



شکل ۱۹۲

در میان انواع سفال تپه‌حصار، جام مخروطی تخم‌مرغ‌مانند وگاهی پستان‌شکل بسیار قدیمی وجود دارد (شکل ۱۹۱). دقیقاً سفالی با همین شکل را در میان سفال به‌دست‌آمده از مجتمع مسکونی تل باکون می‌یابیم. این یکی از انواع ظرف‌های تخم‌مرغی یا مخروطی‌شکل آنجا است که گاهی بر روی آنها نقش تیغی دراز آمده وگاهی نیامده. این نقش گاهی، مانند نمونه‌ی تل باکون، به صورت خط‌هایی ساطع و ساده، بر روی تمام بدنه‌ی ظرف گسترش می‌یابد. در نمونه‌ی موجود در موزه‌ی لوور، گاهی نیز حاشیه‌یی پهن می‌شود که دور دهانه‌ی ظرف را فرامی‌گیرد. شکل دیگر، جام تخم‌مرغی پایه‌دار است. نمونه‌یی که در شکل ۱۹۲ تصویر شده در مجموعه‌ی شخصی خودم است و از جمله اشیایی است که در سال ۱۸۷۶ پیدا شد. مقایسه با سفال به‌دست‌آمده از شاهی تومپ واقع در دره‌ی «کیج»[1] بشاکرد، مکران (شکل ۱۹۲) این تصور را تقویت می‌کند که شکل این ظرف و بیش‌تر تزیینات آن از سبدبافی الهام گرفته و در این وجه تمایز، برخلاف سفال‌های فارس، با سفال ساوه شریک است. همین‌گونه جام در مشرق، از بلوچستان به‌دست آمده و از این مهم‌تر، در مغرب نیز در تپه گورا یافت شده است (شکل ۱۹۲). در تپه گورا به چینه‌ی هفتم تعلق دارد و بنابراین، همزمان می‌شود با پایان دوره‌ی جمدت‌نصر و آغاز دوره‌ی تاریخی. قدیم‌ترین نمونه‌های سفال تپه‌حصار به‌یقین از این زمان قدیم‌تر نیستند و احتمالاً کهن‌ترند. پیاله‌های تصویر شده در شکل ۱۹۳ دست‌ساز نیستند و تزیینات مفصلی دارند. آنگاه که از اخلاف بزکوهی نقش شده بر روی سفال تل باکون گفت‌وگو می‌کردیم از این نمونه بزکوهی ذکری به میان آمد. گل و بته‌هایی که در دو طرف حیوان تصویر شده‌اند از نظر کیفیت و ارزش هنری از گیاهانی که روی سفال نمونه‌ی دیاله دوره‌ی جمدت‌نصر اخیر نقش شده‌اند چیزی دست کم ندارند.

1. Kēj

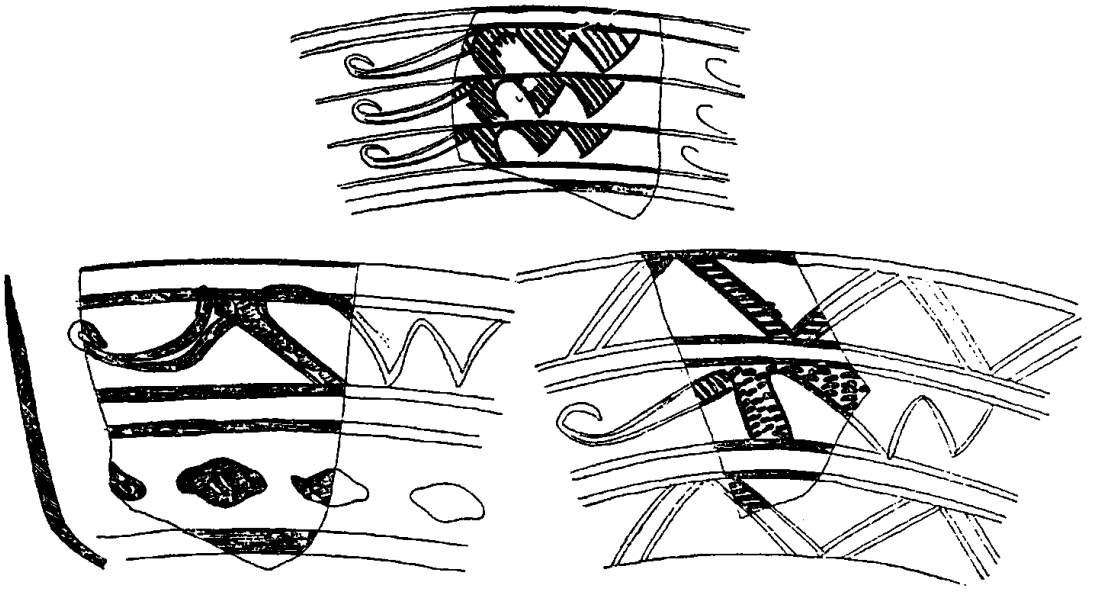


شکل ۱۹۳

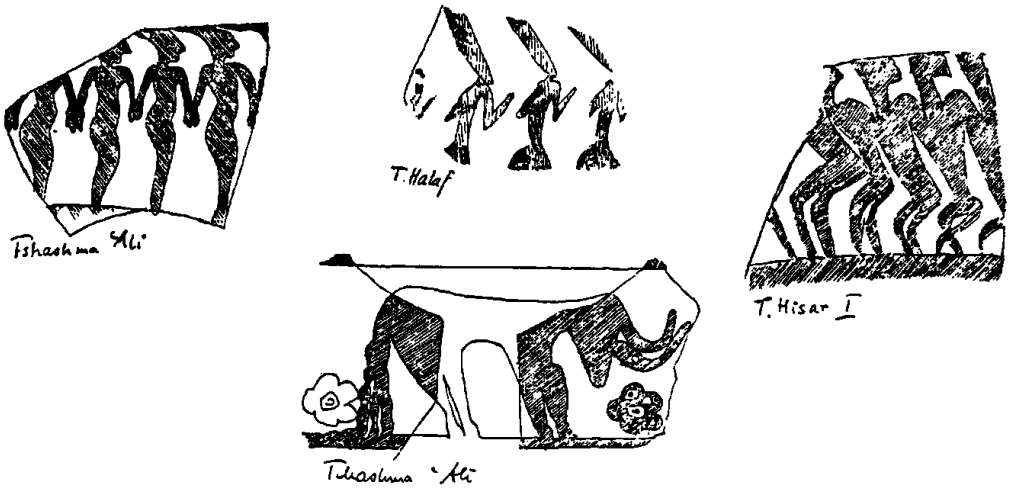
حیوان روی پیاله‌ی طرف چپ، شکل پلنگی است که بر روی سفال تپه‌حصار ریک فراوان دیده می‌شود. در شکل ۱۹۴، چند قطعه سفال دیگر نشان داده شده که بر روی یکی از آنها سه پلنگ، هر یک بر روی دیگری، رسم شده است. نقاش بر روی این سفال پلنگ‌ها را تلخیص کرده است. این شیوه نوعی بازنمایی اختصاری یا محدود نبوده، بلکه نتیجه‌ی ابتذال و انحطاط تدریجی هنر است. طرح کامل این پلنگ آشکارا برگرفته از طرح اصیل پلنگ نقاشی شده بر روی سفال تل باکون است. همان پلنگی که در لوحه‌ی ۱۱ نشان داده شد و چنان بستگی نزدیک با پلنگ‌های تصویر شده بر روی سفال به دست آمده از کهن‌ترین چینه‌های تپه‌گیان دارد (لوحه‌ی ۱۴) که ناچاریم آنها را همعصر بدانیم. بنابراین، باید برای سفال تپه‌حصار قدمتی بیش‌تر از تاریخی که برای سفال پیدا شده در چینه‌ی هفتم تپه‌گورا فرض کردیم قایل شویم. اگر از روی حوصله شکل‌های انواع ظروف سفالی را با یکدیگر مقایسه کنیم این نتیجه‌گیری را تأیید خواهیم کرد.

از بزکوهی و پلنگ که بگذریم، گاو نر را در همان حال مخصوص حمله، که پیشانی و شاخ‌هایش را خم کرده نقاشی کرده‌اند (شکل ۱۹۵). تصویر همین گاو نر را بر روی سفال‌پاره‌ی به‌دست‌آمده از محمدآباد، جنوب تهران و در ژرف‌ترین لایه‌های تپه‌گیان (لوحه‌ی ۱۴) می‌یابیم. در اینجا هنرمند بر روی سفال تصویر صرفاً تجریدی گاو را واقعی تصویر کرده است و این واقعی‌تر شدن تصویر فقط به لحاظ مشخصات بدنی حیوان نیست، بلکه حرکت گاو را نیز در بر می‌گیرد. همین رغبت به طبیعت‌گرایی هنرمند را روی سفال‌پاره‌های به‌دست‌آمده از تپه‌حصار یک و «راگا» (ری) نیز شاهد هستیم (در همان شکل ۱۹۵). در اینجا صفی از مردها به رقص پیش از جنگ مشغول‌اند. این طرح را باید با تصویر صف مردان (یا زنان) بر روی سفال‌پاره‌ی پیداشده در تپه‌حلف مقایسه کرد. اما این طرح چنان اجمالی ترسیم شده است که تشخیص‌پذیر نیست، نهایت بتوان آن را در ردیف حاشیه‌های روی سفال سامرا به‌شمار آورد. تصاویر کهن‌ترِ آدمیان و

حیوانات صورتی تجریدی هستند از آنچه می‌نموده‌اند. حالت آنها به ندرت لحظه‌یی و گذرا است، نمایشی درکار نیست.



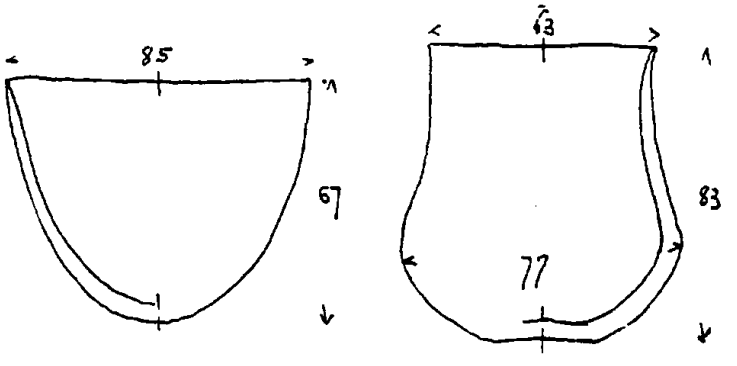
شکل ۱۹۴



شکل ۱۹۵

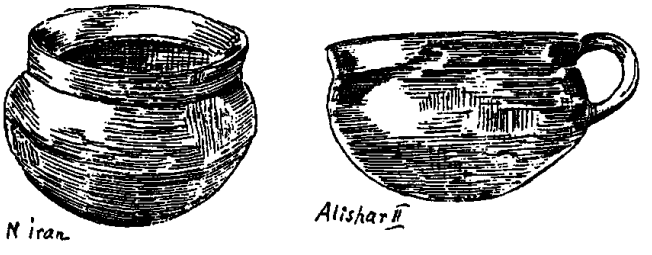
هنوز زمان تنظیم چینه‌شناسی تطبیقی سفال پیش از تاریخ شمال ایران فرا نرسیده است. تا آن زمان باید تلاش کرد نقاط اتکایی برای تاریخگذاری نسبی چینه‌هایی که در نقاط باستانی گوناگون کاوش شده به‌دست آورد. برای نشان دادن معنای چنین تلاشی، برخی از خصوصیات و مشخصات نمونه‌ها را دوباره مرور

خواهیم کرد. از یک‌سو، بر وجه تمایز میان فرهنگ‌های مرکزی و جنوبی انگشت خواهیم گذاشت و از سوی دیگر، نقاط مشترک و وابستگی‌های فرهنگی با آسیای صغیر و اروپا را متذکر خواهیم شد.



شکل ۱۹۶

پیاله‌های سفالی دست‌ساز که بیش‌تر خاکستری‌رنگ‌اند و گاهی تخم‌مرغ مانند و زمانی زنگوله‌شکل (لوحه‌ی ۲۲) ـ نمونه‌ی تخم‌مرغ‌مانند از راگا[1] و زنگوله شکل از دامغان و هر دو به رنگ خاکستری نقره‌فام ـ و نیمرخ آنها در شکل ۱۹۶ نشان داده شده، لااقل از اوایل عصر مس پیشینه و سابقه دارند. پیاله‌های سیاه و قرمز و پرداخت شده که اغلب مدوّر بوده و گردن کوتاه و مستقیمی داشته و گاهی دسته کوچک دارند نیز به دوره‌های اولیه تعلق دارند. در شکل ۱۹۷، نمونه‌یی باستانی و فراوان با نمونه‌یی به‌دست‌آمده از «علیشهر» آسیای صغیر، چینه‌ی دوم مقایسه شده است. این نمونه در جنوب ایران پیدا نمی‌شود.

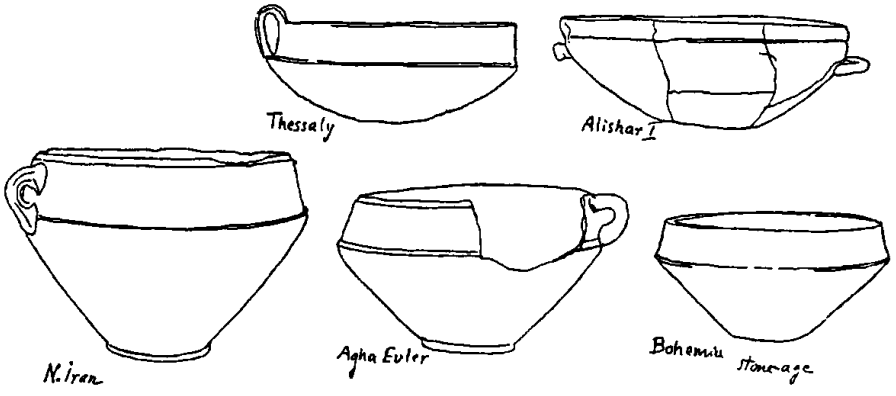


شکل ۱۹۷

بشقاب‌های مسطح که سفالگر تل‌باکون به آن بی‌علاقه بود در شمال فلات ایران فراوان است. در شکل ۱۹۸، دو نوع بشقاب گود که تقریباً همانندند با یکدیگر مقایسه شده است. یکی از این بشقاب‌ها از مجموعه‌ی شخصی خودم است. از «آغااولر»[2]، مهم‌ترین نقطه‌ی باستانی تالش، در جنوب غربی دریای خزر به‌دست آمده و دیگری از بشقاب‌های متعلق به عصر حجر است که از بوهم و تسالی و علیشهر یک

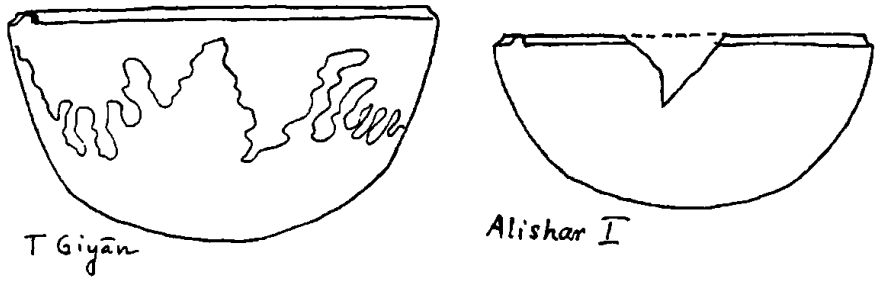
1. Raga 2. Agha-Evler

می‌باشند. به‌آسانی می‌توان با آوردن نمونه‌های بیش‌تر وجود روابط خاص میان انواع بشقاب را نشان داد. در اینجا فقط می‌خواستم شباهت‌های کلی آنها را متذکر بشوم.



شکل ۱۹۸

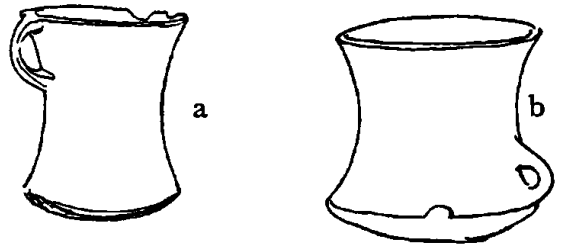
بادیه‌ی بزرگ سرباز و دست‌سازی را از نهاوند به دست آوردند که تقریباً مدور است و هیچ‌گونه تزیینی، مگر شیاری بر لبه‌ی آن، وجود ندارد. گاهی بر لبه‌ی آن یک یا دو دسته‌ی کوچک کار گذاشته‌اند. نمونه‌ی همانند آن در چینه‌های نخستین علیشهر یک پیدا شد (شکل ۱۹۹). بدنه‌ی هر دو نمونه خاکستری‌رنگ است. در نمونه‌ی ایرانی لکه‌های دوده‌ی خاکستری از لبه‌ی ظرف به پایین سرازیر می‌شود. در نمونه‌ی به‌دست‌آمده از آناتولی، این لکه‌ها وجود ندارد. از این مسئله که بگذریم، به‌سختی می‌توان این دو را از یکدیگر تشخیص داد. در آنوی دو، سفالینه‌های با بدنه‌ی قرمز رنگ و لکه‌های سیاه دود زده فراوان است. همین نوع تزیین بارها بر روی پاره‌یی از سفالینه‌های مصر پیش از فراعنه نیز دیده شده است.



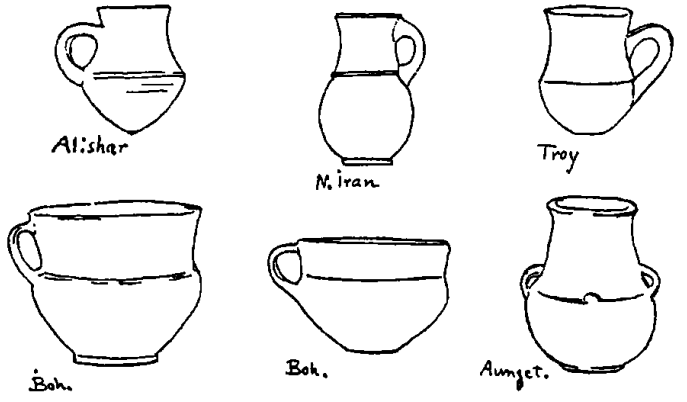
شکل ۱۹۹

پیاله‌ی سیاه‌رنگ و تیره‌یی (شکل ۲۰۰، الف) که صیقل‌یافته و شکل استوانه‌یی مقعر دارد، در مقایسه با

نمونه‌یی که از آغاز عصر مفرغ در «اُنجه‌تیتس[1]»، بوهم[2] (ب) به‌دست آمده است، فقط این تفاوت را دارد که در نمونه‌ی ایرانی، دسته‌ی پیاله در بالا و در نمونه‌ی بوهمی، در پایین کار گذاشته شده است. پایین‌تر، به هنگام گفت‌وگو درباره‌ی فلزکاری، خواهیم دید که رابطه با اُنجه‌تیتس (مطابق با تروای یک و دو) از این هم بیش‌تر و نزدیک‌تر بوده است. این روابط از آن رو حایز اهمیت است که قاطبه‌ی پژوهشگران اتفاق نظر دارند که فرهنگ اُنجه‌تیتس در اصل، از جنوب برخاسته و در اوایل دوره‌ی فلز بی‌آنکه اثری از خود به جا گذارد، پیدا و ناپیدا شده است.(۴۵)



شکل ۲۰۰

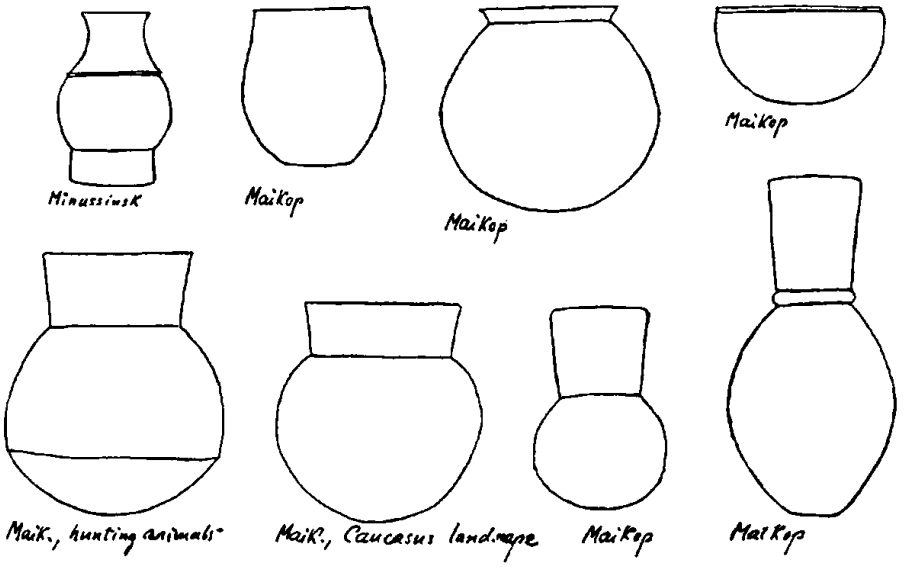


شکل ۲۰۱

مجموعه‌ی ظروف سفالی کوچک دسته‌داری را که در شکل ۲۰۱ به نمایش گذاشته شده‌اند، باید با آنچه در لوحه‌های ۲۲ و ۲۳ آورده شده است مقایسه کرد. دو نمونه‌ی پیداشده در بوهم با سفال‌های ایرانی لوحه‌ی ۲۳ همانندند. سفال اُنجه‌تیتس نیز دقیقاً همانند سفال ایرانی، قسمت بالایش مقعر و بخش زیرین آن محدب است. نمونه‌های علیشهر و تروا آن شکلی را دارند که وجه اشتراک سفال آناتولی و سفال ایران است. در شکل ۲۰۲، با خطوط کلی، قواره و ریخت چند ظرف طلای به‌دست‌آمده از مایکوپ واقع در قفقاز نشان داده شده است. هیچ‌یک از این اشیا قدیم‌تر از سده‌ی هشتم پیش از میلاد نیستند. کهن‌ترین یا

1. Aunjetitz 2. Bohemia

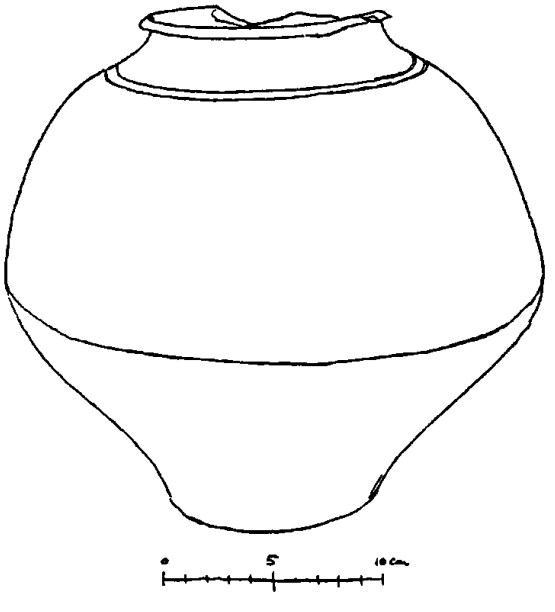
نخستین ظروف فلزی‌یی که از مس یا مفرغ ساخته شد، شکل و قواره‌ی ظروف سفالینی را داشتند که طی قرون گذشته تحول یافته بودند. مدت‌ها بعد، آن هم به‌تدریج و پس از آنکه فلز و کاربرد آن در جامعه رواج یافت، ظروف فلزی تناسب داشت شکل‌های ویژه‌یی را پیدا کردند که با طبیعت فلز سازگاری و تناسب داشت. پس از این تحول، سفالگری که اکنون از نظر هنری به مقام دوم تنزل کرده بود، به تقلید از شکل‌های ویژه‌ی ظروف فلزی روی آورد. شکل‌های ظروف به‌دست‌آمده از مایکوپ، که با تزیینات باستانی روی آنها هماهنگ‌اند، به آن دوره‌ی اوایل پیش از تاریخی تعلق دارد که سفالگری هنوز یکه‌تاز دنیای فرهنگ و هنر بود. قدمت این ظروف را تا به‌حال بسیار دست‌کم گرفته‌اند. این مجموعه از ظرف‌ها به‌مراتب بیش‌تر از ظروف پیداشده در گنجینه‌ی «استرآباد» ــ که در پایین شرح آن خواهد آمد ــ استحقاق آن را دارد که «سومری» خوانده شود.



شکل ۲۰۲

شکل ویژه‌ی سفال آنو یک، که پایین آن انحنایی مقعر دارد ــ به نمونه‌های منقوش در شکل ۱۸۸ نگاه کنید ــ در شمال ایران تداوم یافت. (مانند شکل ۲۰۳). این نمونه با نمونه‌ی باستانی پیدا شده در «یاریم تپه» (شکل ۲۰۴) خویشاوندی دارد. در طرف چپ و راست همین شکل، دو ظرف سفالی متأخر با شکل‌های غیرمتعارف عرضه شده است که از تورنگ‌تپه و تپه‌حصار سه به‌دست آمده‌اند. به‌نظر می‌آید که این دو ظرف از مفرغ سیاه یا فولاد ساخته، بعضاً یا کلاً پرداخت شده‌اند و نگاره‌یی خطی بر روی زمینه‌ی رنگ‌مرده‌ی آن ترسم شده است. باید در فاصله‌ی هزاره‌ی سوم و دوم ساخته شده باشند. انحنای مقعر بخش پایینی آنها از

مشخصات دیرپایی است که در سفال «کول‌تپه»[1] واقع در کاپادوکیه برجسته‌تر و گویاتر می‌شود. از این ویژگی در دیگر نقاط ایران اثری یافت نمی‌شود. این گونه شواهد را باید با دقت جمع‌آوری کرد. در ایام تاریخی اخیر قبایل و طوایف گوناگون ترک‌نژاد از ترکستان مهاجرت کرده و از طریق نواحی شمالی ایران به آسیای صغیر رفته‌اند. از آنچه بعدها رخ داد می‌توان احتمال داد که در دوره‌های دوردست پیش از تاریخ نیز مهاجرت‌هایی از همین قبیل صورت گرفته بوده است. همان‌گونه که تاریخ ایلام نیز تکرار همان اتفاقاتی است که در ایام پیش از تاریخ آن سرزمین روی داده بود.

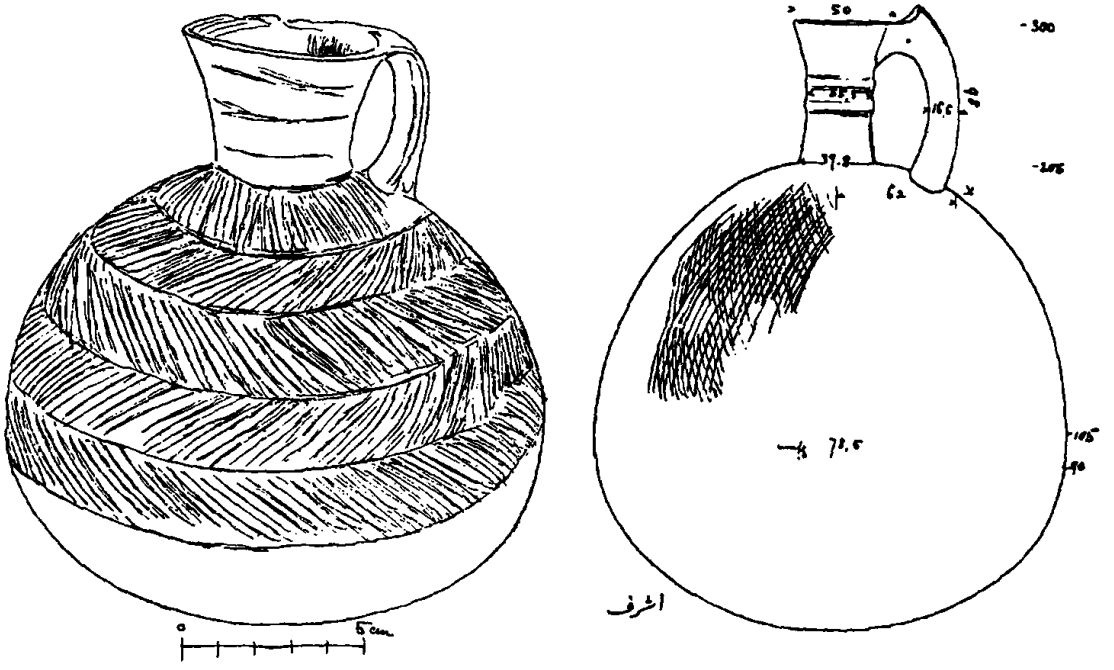


شکل ۲۰۳

تولید این ظروف سیاه و زیبا که با طرح‌های خطی جلاخورده‌ی تزیین‌شده بود مدت‌های مدید در شمال فلات ایران ادامه یافت. اما هیچ‌گاه نمونه‌هایی از این دست از مرکز و جنوب ایران به دست نیامده است. کوزه‌ی ظریفی از این نوع که از «اشرف» [بهشهر کنونی] مازندران برای موزه‌ی ناصرالدین شاه در تهران مصادره شده بود اینک درکنار ظرف دیگری در مجموعه‌ی شخصی من است (شکل ۲۰۵). در شکل ۲۰۶، نمونه‌ی به‌دست‌آمده از آغااولر تالش نمایش داده می‌شود. در شکل ۲۰۷، انواع تزیینات صیقل‌کاری بر روی دیگر ظروف خاکستری ـ نقره‌یی ـ دامغان دیده می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های سفالینه‌ی باستانی شمال فلات ایران لوله‌ی آبریز با دهانه‌یی بزرگ است که بر روی کوزه‌ها کار می‌گذاشته‌اند. همین ویژگی را در ظروف متنوع ترکستان، آسیای صغیر، جزایر سیکلاد و کرت نیز شاهد هستیم. در شکل ۲۰۸، دو نمونه‌ی متعلق به دوره‌ی آغازی عصر مس نشان داده می‌شود.

1. kultepe

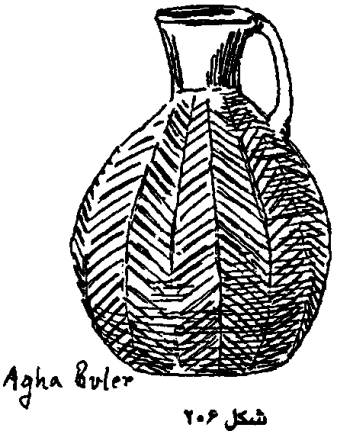


شکل ۲۰۵

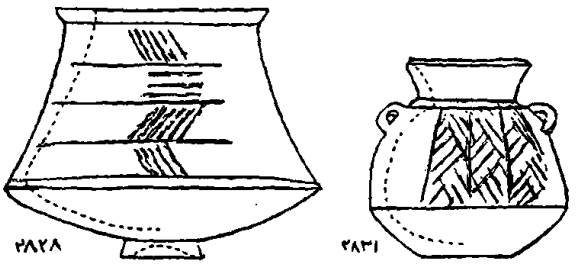


شکل ۲۰۴

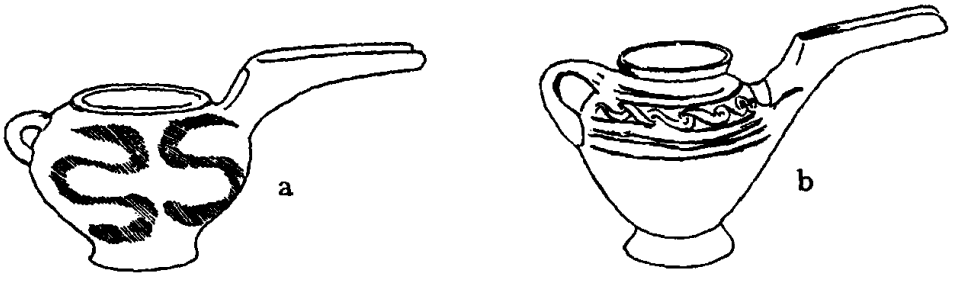
آنها را با نمونه‌های پیداشده در شمال ایران مقایسه می‌کنیم که در شکل ۲۰۹ تصویر و در لوحه‌های ۲۲ و ۲۳ نشان داده شده‌اند. نخست ظرف قوری‌مانند سرخ‌رنگ و دسته‌داری است با لوله‌ی آبریز باریک و مستقیم که دهانه‌ی بالایی آن دقیقاً هم‌سطح با دهانه‌ی قوری است؛ دوم قوری‌یی است با همین شکل و همین‌گونه لوله، به‌دست آمده از چینه‌ی سوم آنو و متعلق به عصر قدیم مس یا به نظر من اوایل عصر مفرغ. نه شکل سفال‌های به دست آمده از تپه‌حصار دو و نه لوله‌ی آبریز آنها تحول چندانی نیافته است. شکل ظرف‌های لوله‌دار به‌دست‌آمده از تپه‌حصار سه یا شاه‌تپه دو، ب و شاه تپه سه بسیار پخته‌تر است.



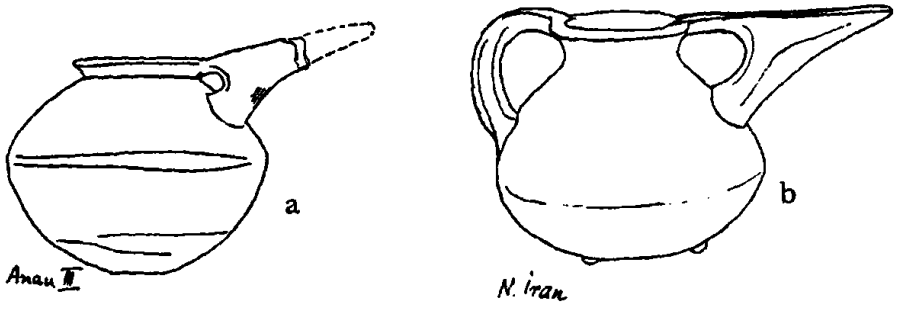
شکل ۲۰۶



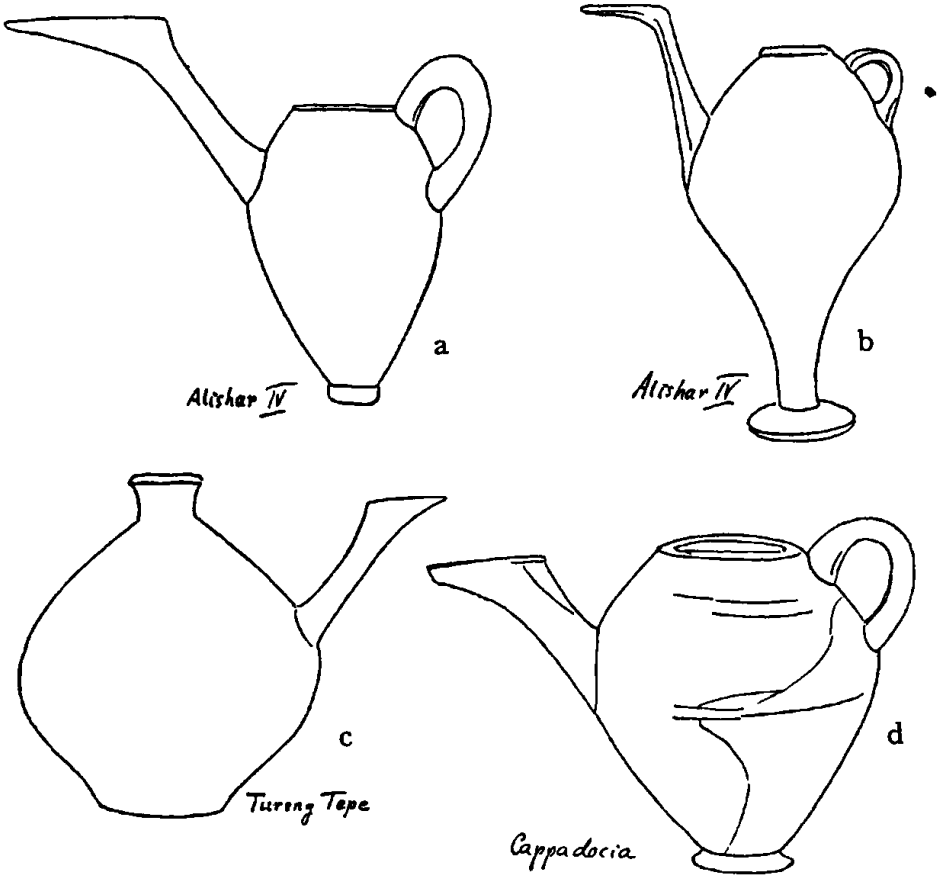
شکل ۲۰۷



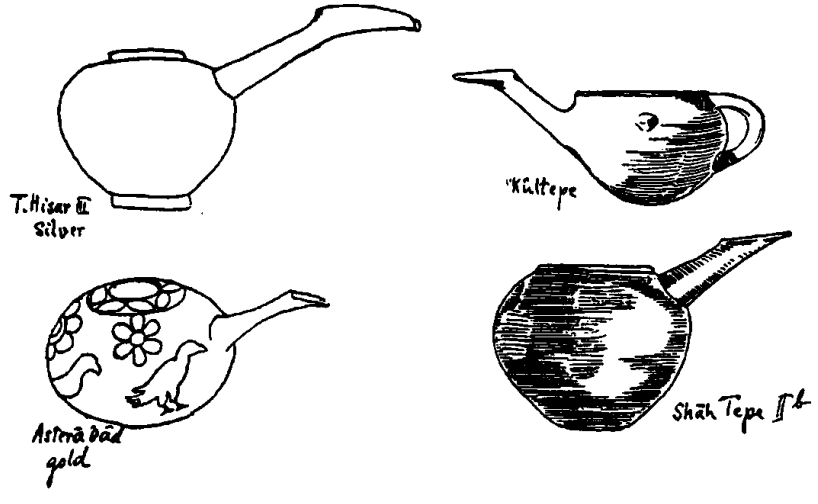
شکل ۲۰۸



شکل ۲۰۹



شکل ۲۱۰



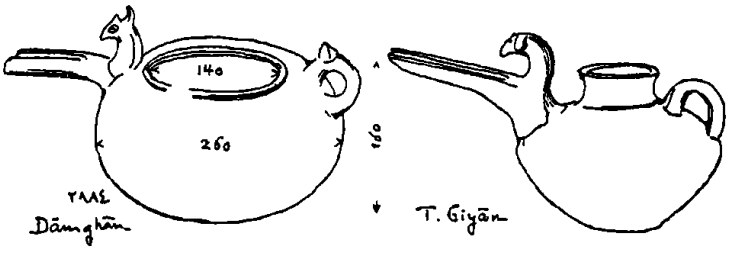
شکل ۲۱۱

سفال لوله‌دار تورنگ‌تپه (استرآباد) و کول‌تپه (کاپادوکیه) و علیشهر چهار (آسیای صغیر) که در شکل ۲۱۰ نمایش داده شده‌اند، سزاوار توجه خاص است. لوله‌ی آبریز این ظروف استوانه‌یی است طویل بر عریض‌ترین قسمت بدنه‌ی ظرف و در مسیر انحنای پایین آن. دهانه‌ی لوله‌ها به فک پایین مرغ سقا شباهت دارد. سفالینه‌های شکل ۲۱۱، با سفال‌هایی که هم اکنون وصف شد خویشی نزدیک دارند. بدنه‌ی کروی اینها کمی مسطح شده و لوله‌هایشان نیز تفاوتی ندارد مگر این که کمی بالاتر و نزدیک‌تر به لبه‌ی ظرف کار گذاشته شده است. نمونه‌یی که از شاه‌تپه دو، ب به‌دست آمده مطابق است با نمونه‌های موجود در مجموعه‌ی خودم که از «سار»[1] و «زون»[2] نزدیک دماوند و «کوروس»[3] مجاور راگا پیدا کردم. اینها همه مانند نمونه‌ی کول‌تپه (کاپادوکیه) دسته‌ی گرد کوچکی نیز دارند. سفال کول‌تپه از چینه‌یی به‌دست آمده است که تاریخ دقیق آن را، براساس اسناد کهنی آشوری، اواخر هزاره‌ی سوم دانسته‌اند. اینها همه سفال لعابدار بودند. دو نمونه‌ی باقیمانده در شکل ۲۱۱، از فلز ساخته شده‌اند. گلدان نقره‌ی پیداشده در تپه‌حصار ــ از چینه‌یی که با کول‌تپه همزمان است ــ اکنون در موزه‌ی پنسیلوانیا است و به تقلید از مقبره‌ی اصلی، آن را در خاک نیمه‌مدفون کرده‌اند. این شیء یکی از مهم‌ترین اکتشافات هیأت باستان‌شناسی اعزامی به تپه‌حصار بود. در این شکل، نمونه‌ی چهارم که از طلا ساخته شده، از روی یک طرح ناقص اولیه بازآفرینی گردیده است. این شیء جزو اشیای گنجینه‌یی بود که نزدیک یکصد سال پیش در استرآباد یافت شد.(۴۶) شرح و مشخصات این گنجینه را «راستوف‌تسف»[4] زیر عنوان «گنجینه‌ی سومری‌ها در استرآباد» تجدید چاپ کرد. این گنجینه ظاهراً با ظرف نقره‌ی کشف شده در تپه‌حصار و اشیای سفالی آورده‌شده در شکل ۲۱۱، همزمان بوده است و هیچ‌گونه ارتباطی با سومر نداشته، بلکه از ساخته‌های هنر بومی محل در دو هزار سال پیش از میلاد است. این دو نمونه ظرف ساخته شده از نقره و طلا مؤید نظرها ــ که پیش از این مطرح شد ــ مبنی بر این است که در دوره‌های بسیار کهن، برای ساختن ظروف فلزی از اشکال ظرف‌های سفالی تقلید می‌کرده‌اند. با وجود این، شکل این ظرف‌های فلزی نخستین غیرمعمول‌تر از آن است که بتوان آنها را ابداعی شمرد. بنابراین، کل این گروه اشیای متقارن گواه ارزشمندی است که نه تنها بر وجود روابط فرهنگی دلالت دارد، بلکه از حرکت و مهاجرت اقوام و طوایف از ترکستان به آسیای صغیر نیز خبر می‌دهد. مهاجرتی که باید دقیقاً در پایان هزاره‌ی سوم رخ داده باشد.

ظروف سفالین پیداشده در دامغان و سمنان که کم و بیش به همین شکل‌ها هستند، در ابتدای لوله‌ی آبریز خود، سرکوچک حیوانی را اضافه دارند (شکل ۲۱۲). تولید ظرف‌هایی که به شکل تمام یا قسمتی از بدن یک حیوان‌اند از عصر حجر آغاز شد (نگاه کنید به حیوان کوچک پیدا شده از مجتمع مسکونی تل باکون، در پایین لوحه‌ی ۱۳). سفال دامغان (در شکل ۲۱۲) را نمی‌توان به همان دوره‌ی اخیری که برای

1. Sar 2. Zun 3. Kurūs 4. Rostovtezev

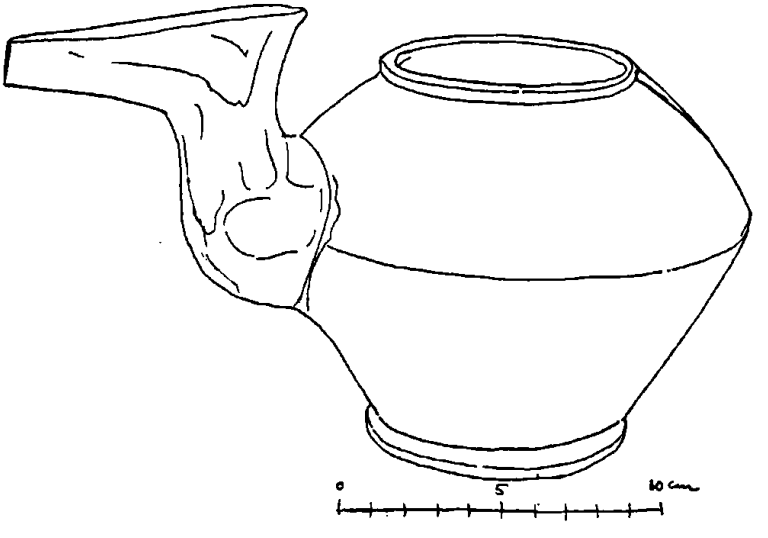
تپه‌گیان قایل شدیم، یعنی پایان دوره‌ی نهاوند و آغاز دوره‌ی لرستان، متعلق دانست. نمونه‌ی واقعی دوره‌ی لرستان (مربوط به ۱۰۰۰-۱۴۰۰ ق‌م) از «زنگیان»، دره‌ی کیج واقع در بشاکرد، مکران به‌دست آمده است (شکل ۲۱۳). اما آنچه در «دمبه‌کوه»[1] نزدیک «گواتر»[2] (خلیج فارس) پیدا شد بیش‌تر به قوری‌هایی شباهت دارد که در شکل ۲۱۱ نمایش داده شد.



شکل ۲۱۲

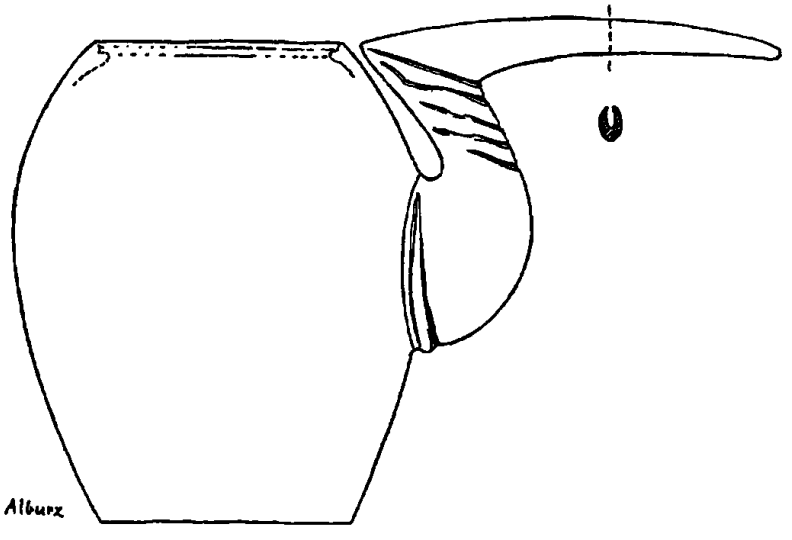


شکل ۲۱۳

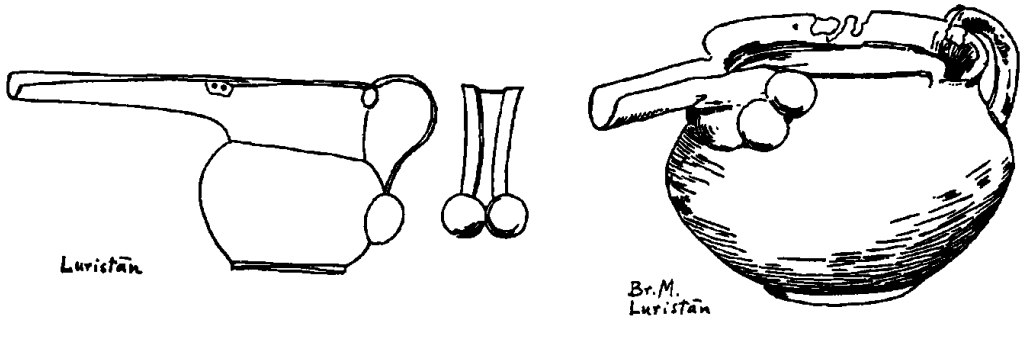


شکل ۲۱۴

1. Damba Kōh 2. Gwadar



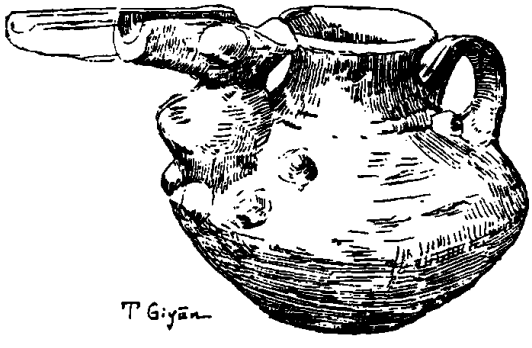
شکل ۲۱۵



شکل ۲۱۶

تحولی که بعد رخ داد و نمونه‌های آن در ایران فراوان یافت می‌شود، لوله‌یی است که در زیر آن برآمدگی‌یی شبیه به چینه‌دان مرغ گذاشته‌اند. نمونه‌ی آن در شکل ۲۱۴ آورده شده است. ظرف سفالی قرمز رنگی است که گِلابه‌ی (لعاب گلی غلیظ) قرمز رنگی هم دارد و از ناحیه‌ی نهاوند پیدا شده است. در شکل ۲۱۵ نمونه‌ی دیگری ارائه شده که آن هم قرمز رنگ است، اما گلابه ندارد و از «سار» واقع در کوهستان البرز، از مقبره‌یی باستانی به‌دست آمد. مقبره متعلق به عصر مفرغ بود. در این مقبره، ظروفی یافت شد همانند سفالینه‌هایی که در شکل ۲۱۱ آمد. لوله‌ی مجوف ظرفی که در شکل ۲۱۵ آمده، چنان باریک و تنگ است که امکان استفاده از آن را بسیار محدود می‌کرده است. بعدها ساختن این شکل ظرف با سفال منسوخ شد، ولی ساختن انواع فلزی آن دوام آورد. انواع فلزی آن که نخست در لرستان و سپس از مقابر اخیر نهاوند پیدا شد، ناودانک یا لوله‌ی آبریزی دارند که در شکل ۲۱۶ دیده می‌شود. این لوله یا ناودانک هنوز مستقیم و جداگانه ساخته و با دو پرچ به بدنه‌ی ظرف وصل می‌شده است. در لوحه‌ی ۲۵، نمونه‌یی از ظرف فلزی

لوله سر خود، که در نتیجه‌ی این تحول پیدا شده بود، به نمایش گذاشته شده است. در چینه‌ی لرستان تپه‌گیان و خود لرستان، سفالینه‌هایی یافت شد که تقلید موبه‌موی این نمونه ظرف‌های فلزی است. همان‌گونه که در شکل ۲۱۷ مشاهده می‌شود، سفالگر حتی پرچ‌های روی ظرف فلزی را نیز تقلید کرده است. سرانجام، این لوله‌یی که برجستگی چینه‌دان مانند دارد یکی از شکل‌های رایج سفال عجیب و غریب تپه‌ی سیلک نزدیک کاشان می‌شود (شکل ۲۱۸). تزییناتی که بر روی این سفال نقاشی می‌شد به‌ویژه طرح‌های هندسی اطراف شیر، یا لوله‌ی ظرف، آشکارا از فلزکاری لرستان اشتقاق یافته است. سفال تپه‌سیلک هیچ‌گونه توجیهی ندارد مگر اینکه آن را ادامه‌ی سنت سفالگری نهاوند ـ لرستان، یا آخرین مرحله‌ی سفال نقاشی‌شده‌ی ایران بشماریم. یکی از واقعیت‌های پنهان تاریخ ایران این است که با تصرف غرب ایران به دست قبایل آریایی، پس از سده‌ی دهم پیش از میلاد، تولید سفالینه‌ی منقوش به پایان می‌رسد و این هنر از بین می‌رود. در تمام دوره‌ی مادها و هخامنشیان، نه در اکباتان و نه در پاسارگاد و تخت جمشید هیچ سفال منقوشی یافت نمی‌شود. از اینجا می‌توان تاریخ پایانی فرهنگ لرستان را تخمین زد. در حدود ۹۰۰ ق‌م، مرحله‌ی نهایی سیلک ـ کاشان دوره‌ی آریایی را از دوره‌ی فرهنگ لرستان جدا می‌سازد. بنابراین، تاریخ افول و خاموشی فرهنگ لرستان را باید در حدود ۱۰۰۰ ق‌م دانست که با تاریخ‌های به‌دست‌آمده از کتیبه‌های میخی مطابقت دارد. تاریخ‌هایی که بر روی جنگ‌افزارهای آن زمان آمده همه به چهاردهمین سلسله‌ی بابلی (یعنی ایسین دو) مربوط است. آخرین کتیبه‌ی شناخته‌شده، که بر روی جام استوانه‌یی موجود در مجموعه‌ی بانو «آدا اسمال مور»[1] حکاکی شده، حاوی اسم «نبو موکین اپلی»[2] است که در ثلث اول سده‌ی دهم می‌زیسته است.



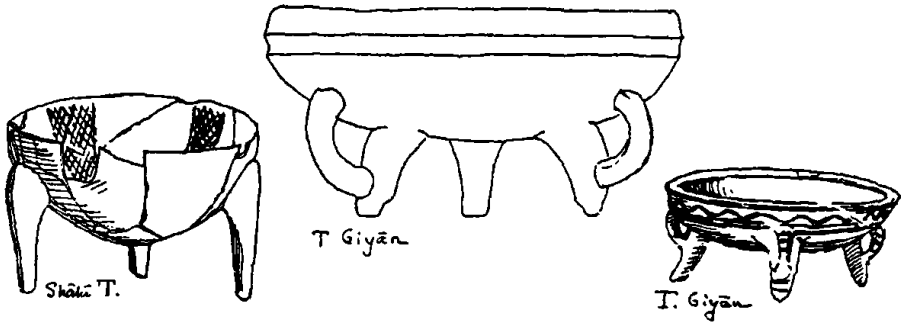
شکل ۲۱۷

1. Ada Small Moore
2. Nabū Mukīn Apli



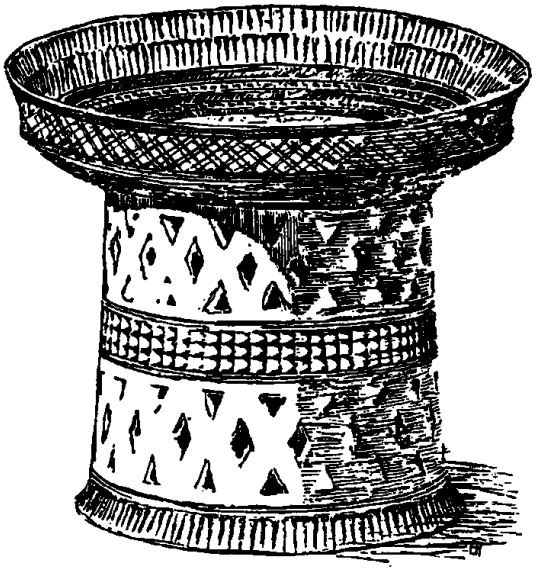
شکل ۲۱۸

بشقاب سفالی خاکستری‌رنگ به‌دست‌آمده از نهاوند (لوحه‌ی ۲۳) بر سه‌پایه‌یی مانند پاهای گاو سوار است. قطعه‌ی هلالی شکل که پاها را به زیر ظرف متصل می‌کند یادآور دم گاو است. همین نمونه با نقشی ساده از چینه‌ی سوم تپه‌گیان، یعنی اوایل دوره‌ی سلسله‌ها به‌دست آمده است (شکل ۲۱۹). در سفال اوایل دوره‌ی فراعنه‌ی مصر نیز شکل پای گاو را فراوان به‌کار می‌بردند. ظرف سه‌پایه‌ی سفالی با رنگ سیاه تیره از شمال ایران پایه‌های صاف و بلندتری دارد. این شکل را در سفال خاکستری ناحیه‌ی البرز به وفور می‌بینیم، با این تفاوت که پایه‌ها به شکل طبیعی پای گاوند. نمونه‌یی که در شکل ۲۱۹ آمده و در شاهی‌تومپ مکران پیدا شده است به همین نوع تعلق دارد. ظرف‌های سفالین بزرگ‌تر و پرکارتر شاید نوعی میز سه‌پایه برای گذاردن نذورات یا قربانی‌ها بوده است. در سومری، این‌گونه اشیا را بنشور[1] (در آشوری پش‌شورو[2]) می‌خواندند.



شکل ۲۱۹

1. *banshur* 2. Pashshūru



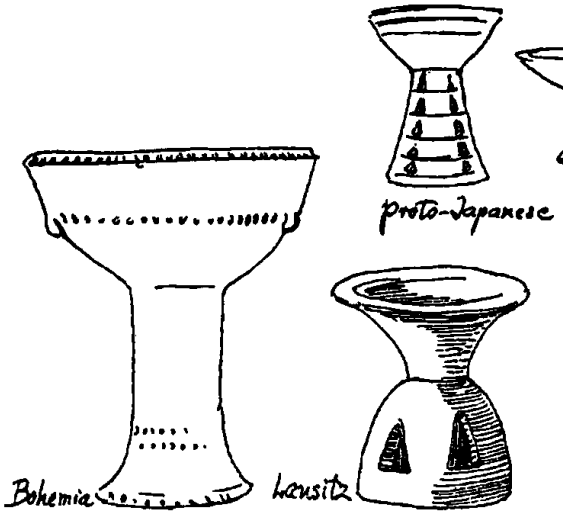
شکل ۲۲۰

نوع دیگری که فراوان پیدا می‌شود بشقاب مسطحی است که بر روی پایه‌ی مخروطی شکل مشبک نصب شده است (لوحه‌ی ۲۴). در شکل ۱۶۷، نمونه‌ی مشابهی ملاحظه می‌شود که به دوره‌ی اخیر فرهنگ نوسنگی «ینگ‌شائو»[1] متعلق بود. نمونه‌ی نوسنگی همین گونه سفال که به سامرا تعلق دارد در شکل ۲۲۰ تصویر شده است. و در شکل ۲۲۱، نمونه‌هایی از بوهم و «لوزیتس»[2] در مغرب و از ژاپن در مشرق عرضه کرده‌ایم. در شکل ۲۲۲، نمونه‌ی مصری ساخته از مس که از دوره‌ی سلسله‌ی ششم فراعنه باقی مانده است همراه با علامت «اجاق»[3] به خط میخی نشان داده می‌شود. اسم این نوع ظرف سفالی به آشوری «کی‌نونو»[4] است.

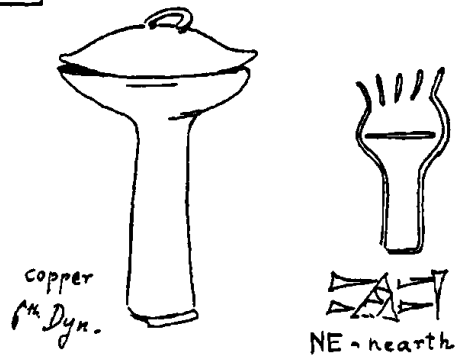
لازم به یادآوری نیست که اجاق در همه جا، از شرق دور گرفته تا اقصی نقاط مغرب، شناخته و دیده شده است. اما به‌عکس، آنچه در لوحه‌ی ۲۴ تصویر شده یکتا و ناشناخته است. این نمونه از جمله سفال سیاه دست‌ساز شمال ایران و قابل قیاس با اشیای سفالی مشهور تروا (شکل ۲۲۳) است. تصور می‌کنم ظرفی که در این لوحه به گلدان شباهت دارد و معمولاً خاکستر مردگان را در آن جای می‌دهند، با سنگ قبرهای اطراف «خیاو» آذربایجان(۴۷) مربوط بوده است (شکل ۲۲۴).

نمکدان پیداشده در تپه‌گیان (لوحه‌ی ۲۴) چندان کمیاب نیست. نمونه‌های دیگر آن را در شاه‌تپه (استرآباد)، شاهی‌تومپ (مکران)، تپه‌سیلک (کاشان) و جهنگر (سند) و لوزیتس یافته‌اند (شکل ۲۲۵). نمکدان‌های مدیترانه‌یی و سوری شهرت دارند. به رغم شکل‌های عجیب و غریب، خود این اشیای سفالی با وجود بی‌زبانی گویای آن هستند که مدت‌های مدید دوام آورده‌اند. این نمونه‌های گوناگون به عصر و زمان واحدی تعلق ندارند.

1. Yang Shao 2. Lausitz 3. NE 4. *Kinnūnu*



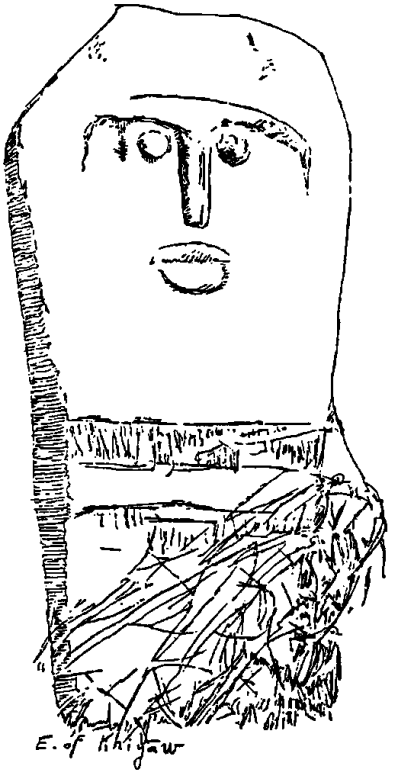
شکل ۲۲۱



شکل ۲۲۲

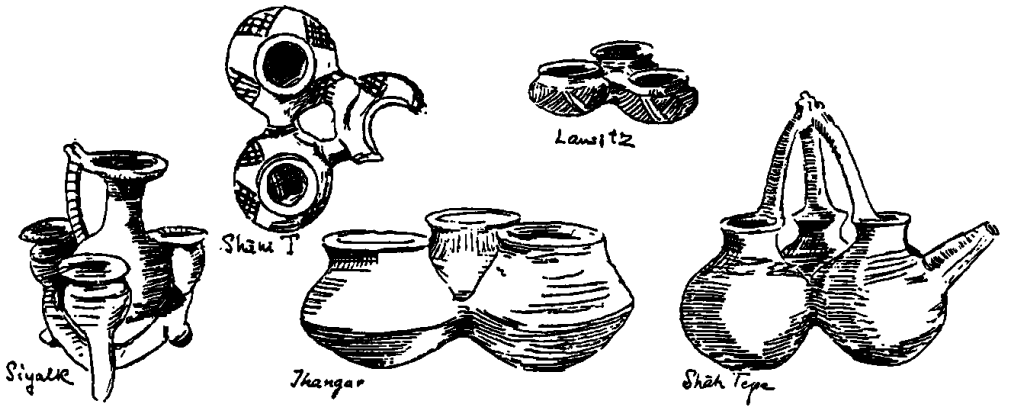


شکل ۲۲۳

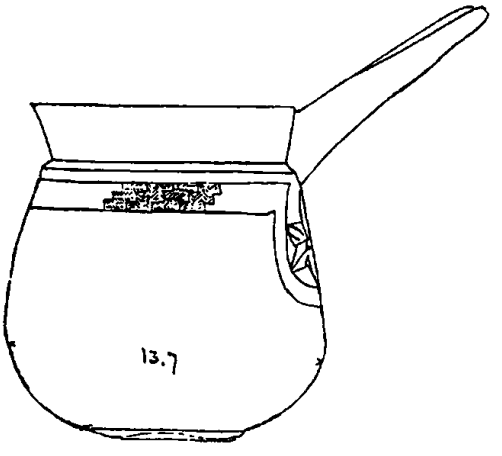


شکل ۲۲۴

در اینجا گفت‌وگو درباره‌ی سفال را پایان می‌دهیم و به مطالعه‌ی فلز می‌پردازیم ـ نخست ظروف فلزی. کوزه‌ی مسی که لوله‌ی درازی دارد (لوحه‌ی ۲۵) همراه با انبوهی از ظروف سفالین متعلق به پایان دوره‌ی



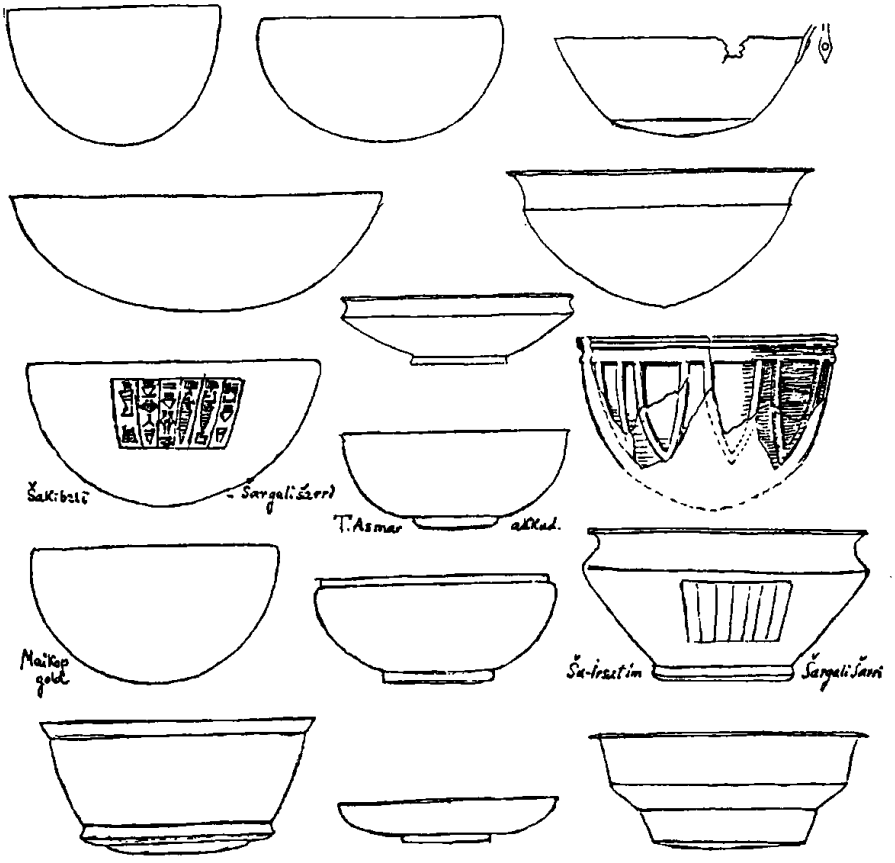
شکل ۲۲۵



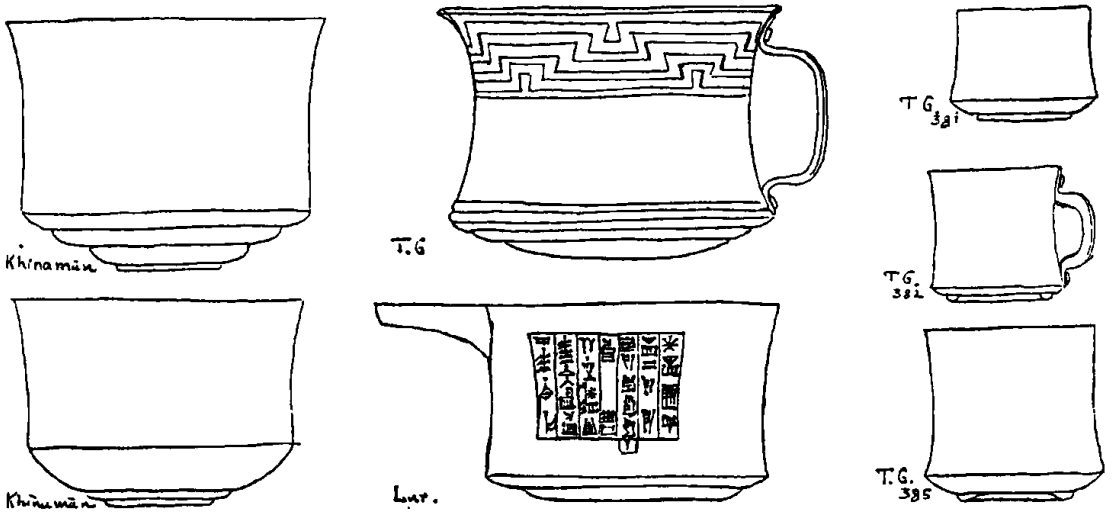
شکل ۲۲۶

شوش دو، در قبری به جا مانده از عصر حجر واقع در «گیلوران» نزدیک خرم‌آباد یافت شد. کوزه‌یی با همین ریخت و قواره، اما بدون نقش و نگار، از لایه‌ی «اور نانشه»[1](۴۸) در لاگاش پیدا شد. نمونه‌ی دیگری در مجموعه‌ی آقای «توماس جکز» در لندن، با نقش پیچ و تاب موزون متضاد، از ایران به دست آمده است. ظرف مسی دیگری از همان گور، واقع در گیلوران، به‌دست آمد که لوله‌ی آن رو به بالا و منقوش است. نواری بر گرداگرد شانه‌ی ظرف، ستاره‌یی شش‌پر را در زیر لوله‌ی آب محاط می‌کند، زینت‌بخش آن است (شکل ۲۲۶). این ظرف‌ها مخصوص نوشیدنی‌های نذری‌اند. زمان حیات اور نانشه ــ و نکاتی که به هنگام کاوش ملاحظه شد ــ امکان اینکه این شیء اندکی قدیم‌تر باشد را منتفی نمی‌سازد.(۴۹)

1. Ur Nanshe

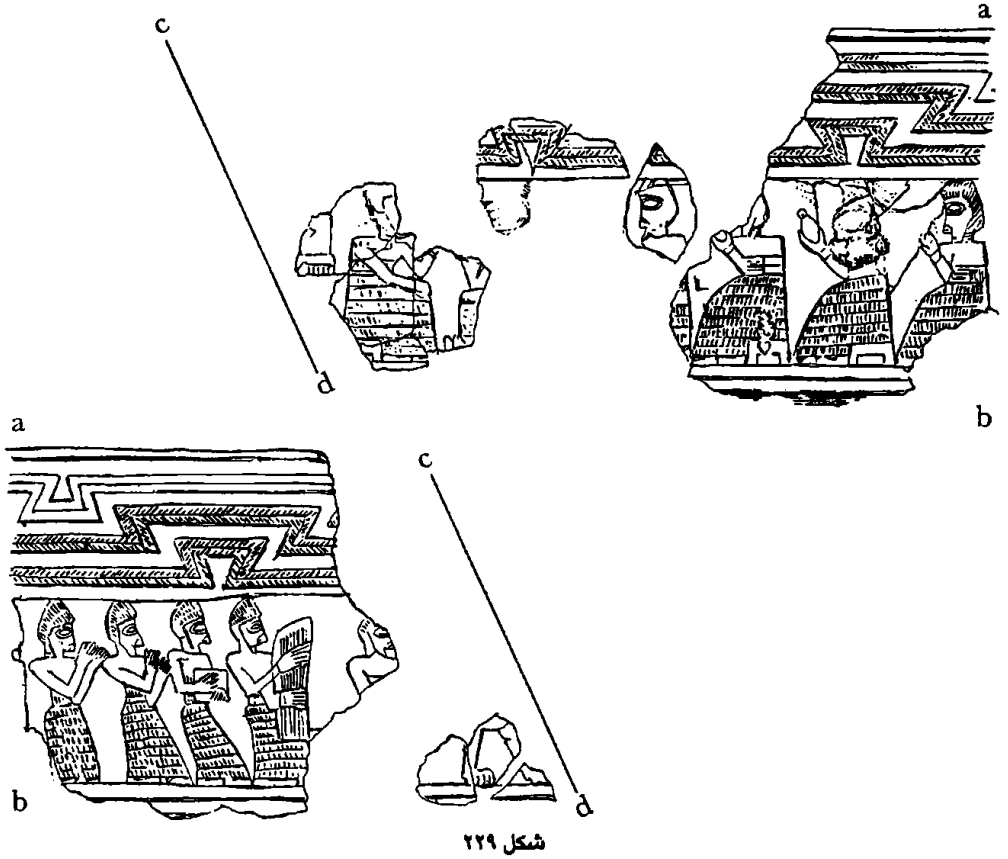


شکل ۲۲۷



شکل ۲۲۸

پانزده پیاله‌ی مسی شکل ۲۲۷ راکه به طور دسته‌جمعی در معرض تماشا گذاشته شده‌اند، می‌توان شبیه به عرقچین توصیف کرد. ظرفی که در سمت راست ردیف اول قرار دارد، از نهاوند و از جنس نقره است. دیگری که از لرستان به‌دست آمده است کتیبه‌یی متعلق به «شکیبلی»[1] دارد. بر روی ظرفی که در طرف راست ردیف چهارم آمده، نام «شوایرستیم»[2] نوشته شده است. این هر دو ظرف وقف «شرکلی شری»[3] ایزد اکد شده‌اند. ظرفی که وقف شوایرستیم شده است یکی از پخته‌ترین شکل‌ها را دارد، و هیچ‌یک از این پیاله‌ها را نمی‌توان متعلق به دوره‌یی جدیدتر دانست.

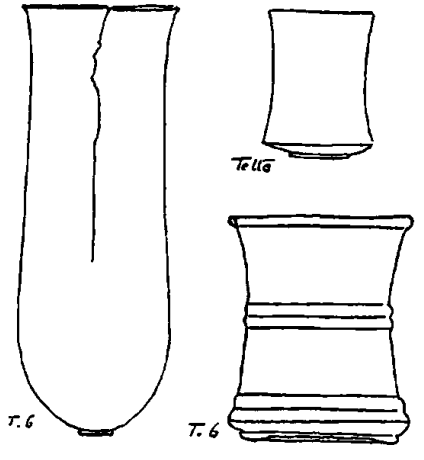


شکل ۲۲۹

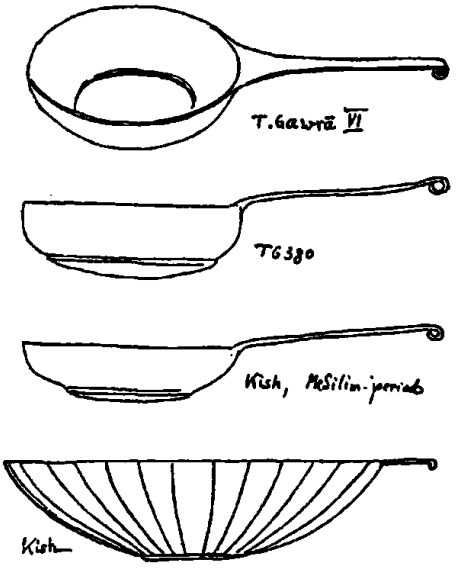
در شکل ۲۲۸، انواع گونه‌گون ظرفی دیگر آورده شده که از آن جمله است کاسه‌های کوتاه استوانه‌یی گاهی با دسته و لوله. یکی از این ظرف‌ها که از لرستان به‌دست آمد، توسط کاتبی «اینزو مردش»[4] نام، فرزند «اری انزو»[5]، نذر ایزد «نین‌اکال»[6] شده است. اسم صاحب ظرف مطابق معمول کاسی است و اسم پدرش سومری یا اکدی. زبان نوشته سومری و خط آن به شیوه‌ی کهن است. این ظرف از اوایل دوره‌ی کاسی‌ها، یعنی سده‌ی هفدهم، نمی‌تواند جدیدتر باشد، اما ممکن است قدیمی‌تر باشد. شاید صاحب ظرف شاید

1. Shakibeli 2. Shu Irsatim 3. Shar Kali Sharri 4. Inzu Maradash
5. Eri Enzu 6. Nin Ekal

در زمانی پیش از اینکه کاسی‌ها بابل را تصرف کنند می‌زیسته است. در همین شکل، بالای ظرفی که وصفش آمد، نمای کلی خط کناره‌ساز ظرفی آورده شده است که بخشی از آن در لوحه‌ی ۲۱ دیده می‌شود. حاشیه‌یی از نوار پهن پلکانی دارد که از نگاره‌های معمول و رایج سامرا است. آنچه در این ظرف استثنایی نامتعارف است صحنه‌ی صورت‌داری به صورت نقش برجسته است (شکل ۲۲۹). موضوع صحنه عبارت است از شیری که فقط بخشی از آن باقی‌مانده و تعدادی خنیاگر در حال انجام رقص آیینی در برابر ایزدانی که نشسته‌اند. بعید نیست این مضمون از رقص‌های آیینی و مذهبی، که بر روی سفال تپه‌حلف و تپه‌حصار نقاشی شده، الهام گرفته شده باشد. این شیء نمی‌تواند از زمان پایان سلسله‌ی سوم «اور» کهن‌تر باشد. شاید به اوایل ایام نخستین سلسله‌ی بابل تعلق دارد. چند ظرف به‌دست‌آمده از «خنمان[1]» کرمان، که «سر پرسی سایکس[2]» آنها را به موزه‌ی بریتانیا هدیه کرد، از نظر شکل مخصوصاً شکل ته آن، به ظرف‌های فلزی تپه‌گیان شباهت دارد. اگر بیش‌تر نمونه‌هایی که ارائه شد از نهاوند و لرستان می‌باشند به این علت نیست که این‌گونه ظروف تنها به آن ناحیه اختصاص داشته است. علت واقعی این است که این نواحی بیش از دیگر نقاط، مورد دستبرد و غارت قاچاقچیان اشیای باستانی و نباشان گورها قرار گرفته‌اند.



شکل ۲۳۰

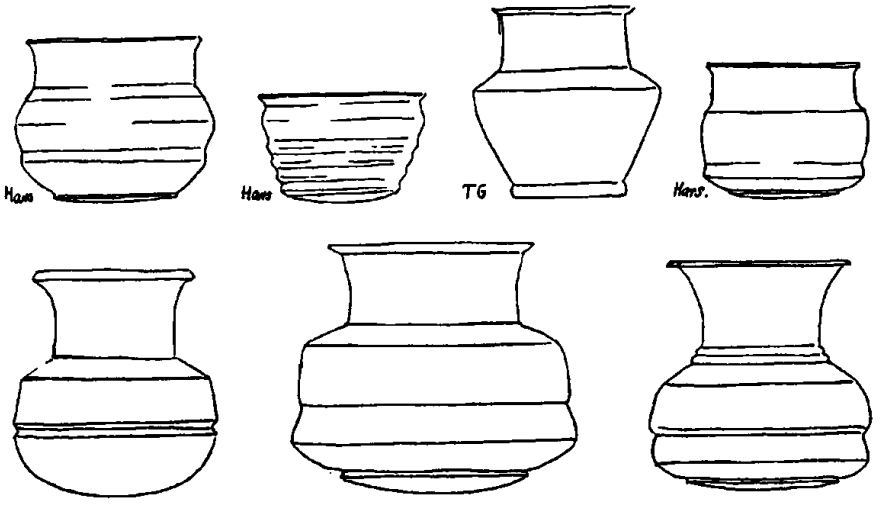


شکل ۲۳۱

از جام‌های استوانه‌یی شکل ۲۳۰، آنکه کوتاه‌تر است و تُویزه یا نوار برجسته‌ی افقی دارد مختص نهاوند است. آنکه بلندتر، است هرچند ما از نهاوند به‌دست آوردیم، اما معمولاً در لرستان یافت می‌شود. نمونه‌یی

1. Khinamān 2. Sir Percy Sykes

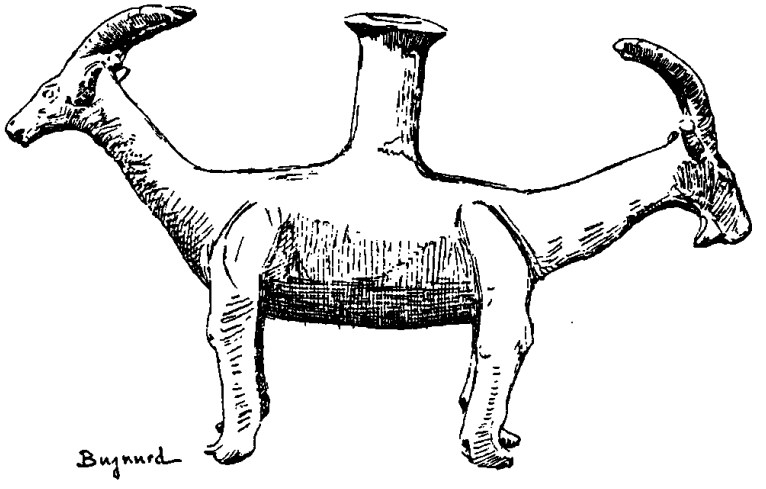
که با مقیاس کوچک‌تر رسم شده از «تلو»[1] واقع در سومر است و آن را با این نیت در اینجا آورده‌ایم تا نشان دهیم که این شکل‌های گوناگون ظروف فلزی به فلات ایران اختصاص نداشته است. همچنین ظرف‌های فلزی کاملاً همانند مربوط به سومر و فلات ایران را نیز در شکل ۲۳۱ به نمایش گذاشته‌ایم. نمونه‌ی ماهیتابه‌یی راکه دسته‌یی دراز دارد، هم در تپه گیان و هم در تپه گورا و هم درکیش می‌توان یافت. دو نمونه‌ی به‌دست‌آمده ازکیش (سومر) به دوره‌ی مسیلیم، یعنی آغاز تاریخ، تعلق دارد. شیئی پیداشده در تپه گورا از چینه‌ی ششم اوایل دوره‌ی سلسله‌ها و اندکی پس از دوره‌ی مسیلیم است. مجموع این اشیا نظر ما را مبنی بر اینکه هیچ‌یک از این ظرف‌های ساده بعد از تاریخ کتیبه‌ی «شرکلی شری» ساخته نشده‌اند، تأیید می‌کنند. کونتنو و گیرشمن نمونه‌های مشابه این ظروف را در چینه‌های سوم و چهارم یافته‌اند.(۵۰) خصوصیات گورهای مورد بحث (۹۲-۱۱۰) و فهرست اشیای به‌دست‌آمده از آنها چنین می‌نماید که میان چینه‌های سوم و چهارم مرز مشخص و روشنی وجود ندارد. چینه‌ی سوم ادامه‌ی چینه‌ی چهارم است که با مرحله‌ی اخیر جمدت‌نصر پایان می‌یابد. چینه‌ی سوم تقریباً با «اوایل دوره‌ی سلسله‌های سومر»(۵۱) انطباق پیدا می‌کند، یعنی میانه‌ی دوره‌ی مسیلیم و زمان شرکلی شری.



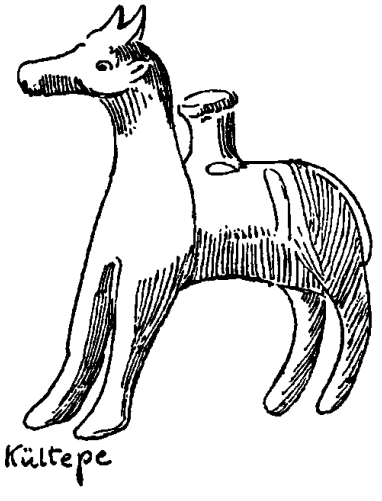
شکل ۲۳۲

آنچه در شکل ۲۳۲ به‌نمایش گذاشته‌شده تکامل یافته‌تر است. یعنی هنرمندی که ظروف فلزی را می‌ساخته دیگر از تقلید کردن شکل‌های ظروف سفالی دست برداشته است. اینک به شیوه‌یی در بیان هنری دست یافته است که با طبیعت و سرشت ماده‌یی که به‌کار می‌گیرد سازگاری دارد. تقریباً تمام آنچه به‌دست آمده مفرغ چکش‌خورده است و به لرستان تعلق دارند. اما این اسم نباید تاریخ ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق‌م را تداعی کند، یعنی تاریخی که اشیای پرآوازه و معروف به «مفرغ لرستان» به آن تعلق دارد.

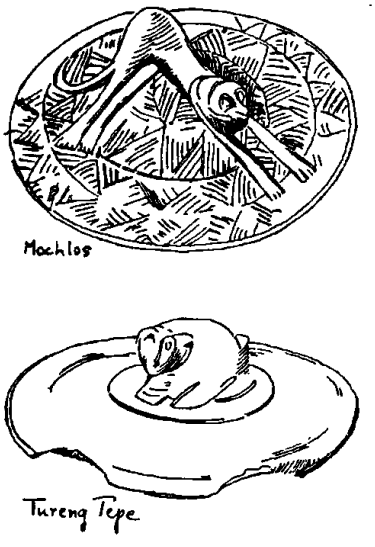
1. Tello



شکل ۲۳۳



شکل ۲۳۴



شکل ۲۳۵



شکل ۲۳۶

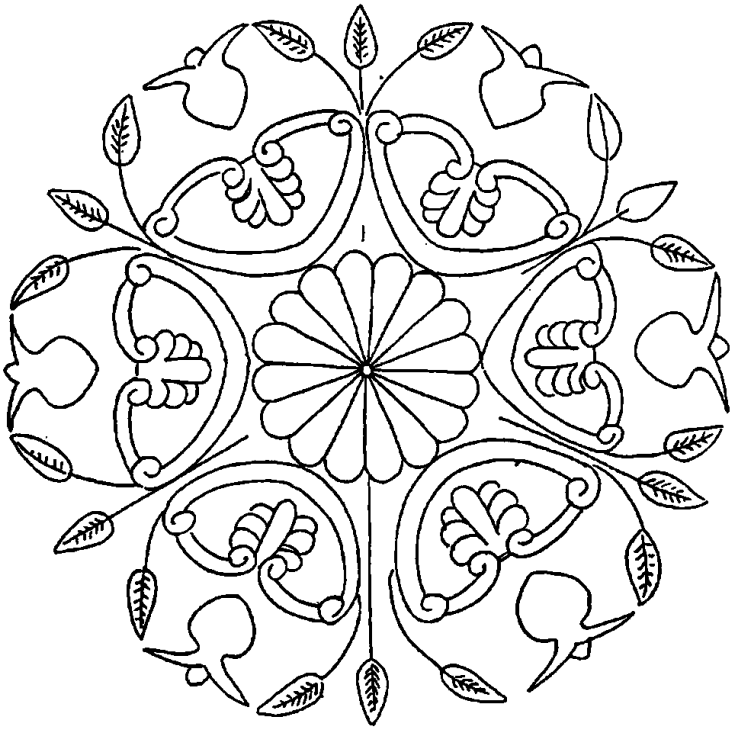
در لوحه‌ی ۲۵، گلدان کوچک مفرغی‌یی تصویر شده که از بجنورد خراسان به‌دست آمده است. این شیء را ریخته‌اند و چکش هم نخورده است. تخم‌مرغی شکل است. گردنی استوانه‌یی و باریک دارد. سه قوچ جدا از هم بر روی شانه‌ی ظرف کارگذاشته‌اند. بستگی نزدیک دارد با ظرفی که سابقاً در مجموعه‌ی «استورا»[1] در پاریس بود. می‌گویند این ظرف را نیز از خراسان به‌دست آورده‌اند (شکل ۲۳۳). در این شیء، بدنه‌ی حیوان ــ که گردنی همان‌گونه کشیده دارد ــ ادامه می‌یابد تا به دو بالاتنه‌ی بز تبدیل می‌شود. به لحاظ شباهتش، می‌توان آن را با ظروف سفالینی مقارن دانست که در ایران و آسیای صغیر شبیه حیوانات ساخته می‌شد و نمونه‌ی خوب آن در شکل ۲۳۴، از کول‌تپه کاپادوکیه به‌دست آمده است. الواح باستانی آشوری مربوط به حدود ۲۰۰۰ ق م، نیز از همین محل به‌دست آمده است. در لوحه‌ی ۲۴، ظرف سفالینی عرضه شده که به شکل حیوان است و به شمال سوریه تعلق دارد. این ظرف گوسفندی را نشان می‌دهد که دیگچه‌یی بر پشت خود دارد. سرپوش جعبه‌یی مرمر سفید همراه بود با سوزنی ساخته از استخوان که از تورنگ‌تپه به‌دست آمد با گلدان‌هایی ارتباط پیدا می‌کند که به شکل حیوانات ساخته شده‌اند. در شکل ۲۳۵، این سرپوش مرمری را برای مقایسه همراه با سرپوش مشهور دیگری آورده‌ایم که از «مکلوس»[2]، کرت بوده و متعلق به اوایل دوره‌ی دوم «مینوسی»[3] قدیم است.

ظروف سفالینی که دسته‌های به شکل حیوانات داشته باشند، کم نیستند. ساخت آنها پیش از هزاره‌ی دوم قبل از میلاد شروع شده است. در لوحه‌ی ۲۴، پیه‌سوزی از گل رس سرخ رنگ که بر پشت سَگی (؟) گذاشته‌اند دیده می‌شود که از تپه گیان است. در لوحه‌ی ۲۳، ظرف سیاه رنگی از آسیای صغیر دسته‌یی دارد که به شکل گراز است. همین‌گونه ظرف با دسته‌یی شبیه قوچ، از بابلستان، جزو مجموعه‌ی شخصی خود من است. این‌گونه کاربرد حیوانات از مشخصات معمولی اشیای مفرغی است که بعدها در لرستان ساخته شد. برای مثال در شکل ۲۳۶، شیری به عنوان دسته و پرنده‌یی در لبه‌ی مقابل قرار دارد. در همین شکل، نمونه‌ی به‌دست‌آمده از «نووچرکاسک»[4] سیبری حکایت از این دارد که این اندیشه و ابتکار هنری کهن در مفرغ ساخت قفقاز و سیبری نیز دوام آورده است.

بشقاب صاف و بزرگی که در شکل ۲۳۷ دیده می‌شود و با تزیینات گل و گیاه حکاکی شده است به فرهنگ لرستان ــ به معنای واقعی کلمه ــ تعلق دارد. در قیاس با تزیینات مشابه آشوری میانه از «کارتوکولتی نینورتا»[5] (حدود ۱۲۵۰ ق‌م)، این بشقاب باید به سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد مربوط باشد. در اینجا قصد ندارم شکل‌های بسیار متنوع بشقاب را مطالعه کنم. آخرین نمونه دو ظرف مخصوص نوشابه‌های نذری است (شکل ۲۳۸). معلوم می‌شود نمونه‌هایی که بعدها در دورهٔ متأخر آشوری و هخامنشیان و سرانجام در

1. Stora 2. Mochlos 3. Minoan 4. Novocherkask
5. Kār Tukulti Ninurta

دوران یونانیان رواج داشت، در دوره‌ی آشور میانه آفریده شده و به وجود آمده بوده است.

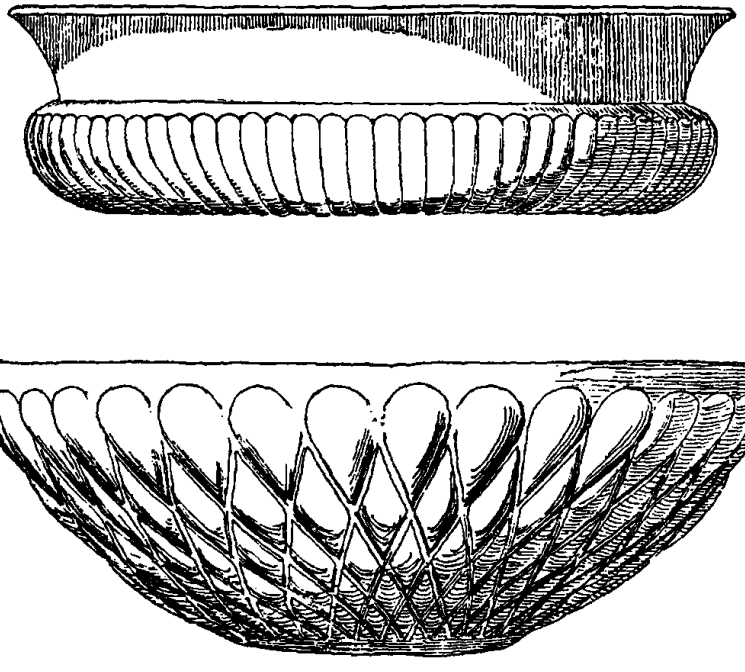




شکل ۲۳۷

با پیدا شدن فلز، روزگار صلح و آرامش به‌سر می‌آید. مگر نه اینکه در مجتمع مسکونی تل باکون و دیگر نقاط فارس که به عصر حجر تعلق داشت، تقریباً اثری از جنگ‌افزار دیده نمی‌شود؟ از آن به بعد است که انواع اسلحه به وفور یافت می‌شود. سرگرز تنها اسلحه‌ی عصر حجر است که تولید و استعمال آن هیچ‌گاه تا امروز دچار وقفه نشده است. گرزهای بی‌ریخت و قواره‌ی عصر حجر اندک‌اندک تحول یافتند و به صورت گرزهای امروزی با اشکال دقیق و منظم: کروی، بیضوی چرخنده و گلابی‌شکل، در آغاز بی‌لبه و بعدها با لبه‌یی گرداگرد ته آن، درآمدند.(۵۲) در طول قرن‌های متمادی، تنها تفاوت میان انواع چماق این است که آنها

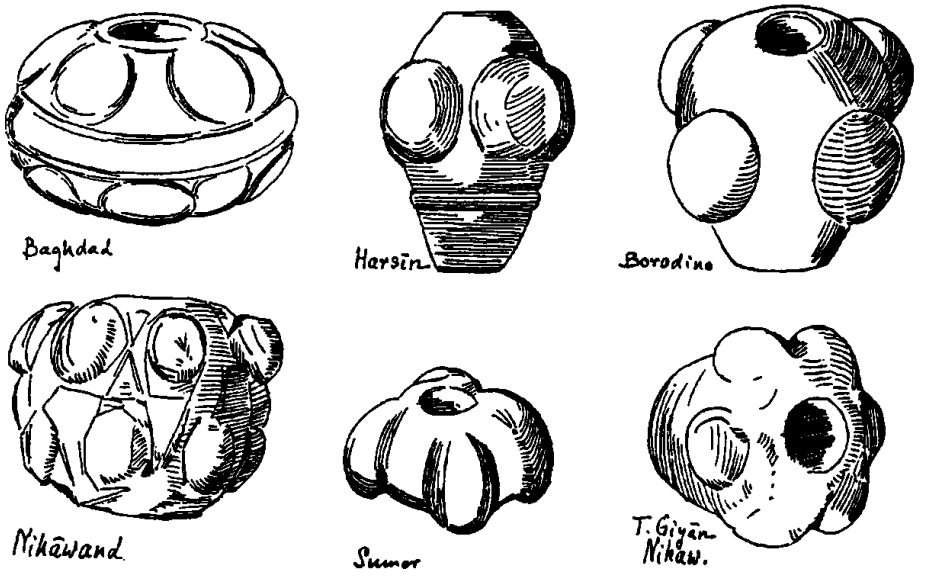
را بیش‌تر یا کم‌تر صیقل زده و پرداخت کرده‌اند. از همان روزگارهای نخستین سلسله‌های سلطنتی سومر تا اواخر دوره‌ی آشوری‌ها، انواع سرگرز سنگی یکی از مطلوب‌ترین اشیا برای وقف کردن و هدیه دادن بود. بیش‌تر اوقات بر روی آنها نوشته هم یافت می‌شود. یکی از قدیم‌ترین اشیای سومر سرگرز تاریخ‌داری است که به مسیلیم، شاه کیش تعلق دارد و در لاگاش پیدا شد. از لاگاش سرگرزهای کهن‌تری نیز پیدا شده که به دوره‌ی اوروک منسوب است.(۵۳) در موزه‌ی بریتانیا، سرگرزی واقعاً کمیاب وجود دارد. سرگرز بیضوی چرخنده و بدون لبه‌یی که از «تل محمد» نزدیک بغداد به‌دست آمده است. بر روی آن کتیبه‌یی است از «لسیرب اهل گوتی»[1] که تاریخ آن بلافاصله بعد از شاهنشاهی اکد است. نمونه‌ی دیگر، سرگرز گلابی‌شکل لبه‌داری است متعلق به شلمنصر اول (۱۲۸۰-۱۲۵۰ق م) شاه آشور.(۵۴)



شکل ۲۳۸

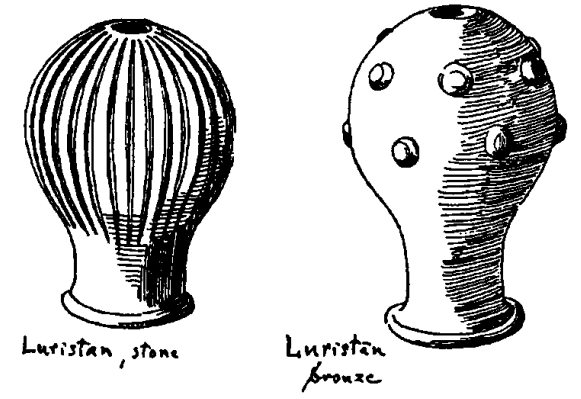
تمام این انواع سرگرز و چماق را در ایران نیز می‌توان یافت. در شوش، قدمت آنها به پیش از تاریخ مطلق(۵۵) می‌رسد. نمونه‌هایی از عصر مس و اوایل عصر مفرغ(۵۶) در چینه‌ی سوم آنو و در چینه‌های چهارم و سوم و دوم تپه گیان پیدا شده است. نمونه‌های سر چماق بیضوی و گلابی‌شکل ـ در مجموعه‌ی شخصی خودم ـ که در لوحه‌ی ۲۶ عرضه شده‌اند از تپه گیان‌اند. جنس آنها از سنگ خارای خال‌دار سفید و سنگ حدید است و خوب صیقل داده شده‌اند. آن که گلابی شکل است به روزگار نخستین سلسله‌ی بابلی، یا فاصله‌ی سده‌ی نوزدهم تا هفدهم پیش از میلاد تعلق دارد.

1. Lasirab of Guti



شکل ۲۳۹

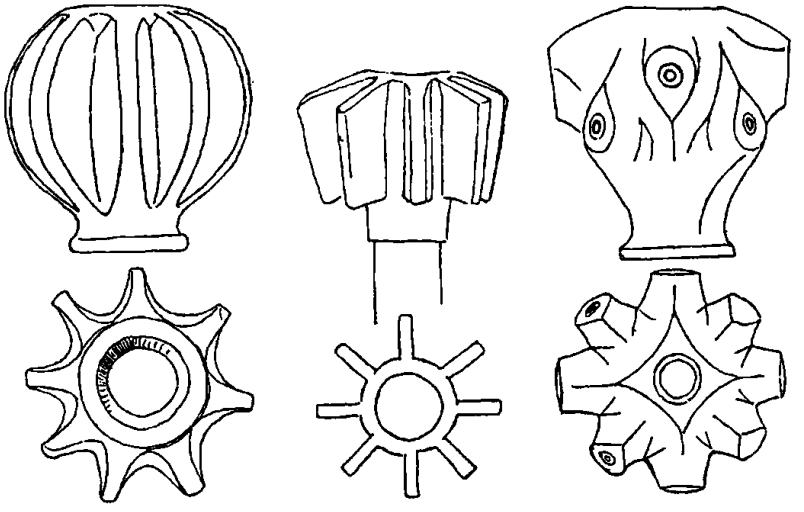
یک نوع بسیار کهن بیضوی‌شکل که برجستگی‌هایی قپه‌مانند دارد (شکل ۲۳۹) از همان روزگار گرز مسیلیم به‌جامانده است. این قپه‌ها را، که بر روی قسمت برجسته‌ی سر گرز جا داشتند، گاهی به صورت سر شیر می‌ساختند. در شکل ۲۳۹، سر گرز مربوط به سومر نمونه‌یی است متعلق به دوره‌ی آغازین عصر مس و از سنگ سخت خاکستری رنگ. آن را از تل عقرب، نزدیک بغداد به‌دست آورده‌اند.(۵۷) در همین شکل، سر گرز مربوط به نهاوند از سنگ آهک نرم است و به همین تاریخ تعلق دارد.(۵۸) در شکل ۲۳۹، سر گرز دیگری از بغداد دیده می‌شود که تاریخ آن را نمی‌توان تعیین کرد. جنس آن از مرمر عاج‌رنگ صیقلی شده است. آن که از تپه‌گیان است در بالاترین چینه‌ی لرستان یافت شد(۵۹) و باید به سال‌های ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق م تعلق داشته باشد، اما این حد آخری تاریخ آن است. این‌گونه سنگ‌ها را اغلب دوباره و دوباره به کار می‌برده‌اند. آنچه در شکل ۲۳۹، به «هرسین» لرستان منسوب شده بیضوی کشیده‌یی است تقریباً شبیه سر گرزی که در موزه‌ی



شکل ۲۴۰

تاریخ مسکو نگاهداری می‌شود و از شهر «بورودینو»[1] به دست آمده است. از همین نمونه سرگرز در آغااولر، تالش نیز دیده شده است (← خاطرات هیأت باستان‌شناسان فرانسوی اعزامی به ایران: ج ۸، شکل ۷۲۴).

در شکل ۲۴۰، علاوه بر سرگرزداری که از سنگ خاکستری رنگ ساخته شده، نمونه‌یی مفرغی با قپه‌های کوچک ـ مثل گلمیخ ـ از لرستان نیز نشان داده شده است. در سمت راست شکل ۲۴۱، سرگرز مفرغی قرمز رنگ از نهاوند، دو بخش دارد و هر بخش با چهار برجستگی بزرگ‌تر. در وسط هر یک از این برجستگی‌ها دایره‌ی کوچک چشم‌مانند کارگذاشته‌اند. این نمونه چماق را «دوچلیپایی»[2] می‌خوانند.(۶۰) سرگرز سنگی متبلوری با ترکیب و تزیین همانند از بابل(۶۱)، کتیبه‌ی مفصلی دارد که می‌گوید: «متعلق به شاه اولابورا ریاش فرزند شاه بورنابورارياش». تاریخگذاری دقیق این شاه کاسی مورد تردید و مناقشه بوده، اما ظاهراً شاه «اولابوره‌ریاش» در فاصله‌ی سال‌های ۱۵۳۰-۱۵۱۰ ق‌م می‌زیسته است و تاریخ این سرگرز به‌دست‌آمده از تپه‌گیان باید در همین ایام باشد. سرگرز زیبای دیگری از همین نمونه در مجموعه‌ی «جی. اف. ربر»[3] در شهر لوزان سویس موجود است.(۶۲)

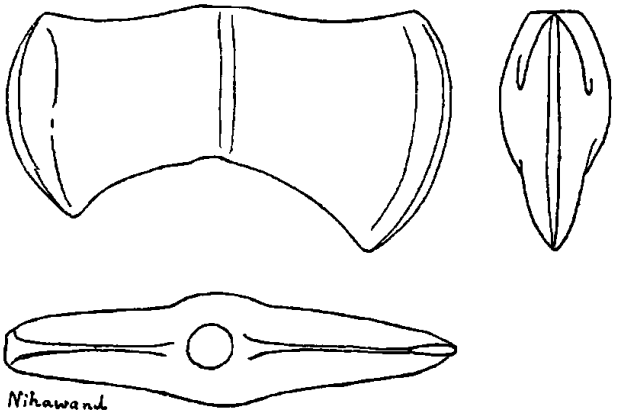


شکل ۲۴۱

گرز مفرغی پیداشده از نهاوند، که در سمت چپ شکل ۲۴۱ آورده شده، از نوع گرز خیاره‌دار شکل ۲۴۰ منشأ گرفته است. گرزی که از لرستان در میان شکل ۲۴۱ نشان داده می‌شود، تقریباً شبیه گرزهای قرون وسطا است. سر آن از مفرغ اما دسته‌اش، که تقریباً یک متر طول دارد، از آهن است و سر و دسته را به یکدیگر جوش داده‌اند. سوراخ‌هایی که برای جا دادن دسته در این سرگرزها ایجاد می‌کرده‌اند آن چنان تنگ‌اند که نمی‌توان پی برد دسته‌های گرز را از چه جنسی می‌ساخته‌اند. به طور قطع، از آهن نبوده، زیرا

1. Borodino 2. masse bi-cruciforme 3. G. F. Reber

کاربرد آن غیرعملی و خلاف عادت بوده است؛ تا پیش از اواخر دوره‌ی لرستان ممکن نبود. در عصر حاضر، عرب‌ها برای دسته‌ی گرز «مقوار» یا خیزران به‌کار می‌برند. شاید هم پایین ساقه یا ریشه‌ی گیاهی را مصرف می‌کنند که اسم آن از یادم رفته است. باید فرض کرد که در ایام باستان نیز از چنین چیزی برای دسته‌ی گرز استفاده می‌کرده‌اند. در بسیاری از گرزها و تبرهای تپه‌گیان و دوره‌ی اخیر لرستان، پارسنگی مفرغی به شکل لوله در قسمت پایین دسته می‌افزودند که اغلب آن را با نقشی گیس‌بافت تزیین کرده بودند (مقایسه شود با نمونه‌ی موجود در کتاب *A.M.I.* ← ج ۱، لوحه‌ی ۵). چنین لوله‌یی، به آن شکلی که در لرستان معمول بوده، از معبد این‌شوشیناک در شوش[۶۳] به‌دست آمده است. پس این نمونه‌ی به‌دست‌آمده از لرستان باید به همان زمان، یعنی سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد تعلق داشته باشد. نمونه‌های دیگر گرز لرستان که در تپه‌حصار ۳ یافت‌شده است، باید به حدود ۲۰۰۰ ق‌م تعلق داشته باشد. نمونه‌یی مسی، اما با همین خصوصیات، از چینه‌ی پیش از تاریخ لاگاش به‌دست آمد.[۶۴] این گستره‌ی تاریخی مطابق است با توزیع تاریخگذاری تبرهایی که تیغه‌یی هلالی‌شکل دارند (پایین شکل ۲۴۷).

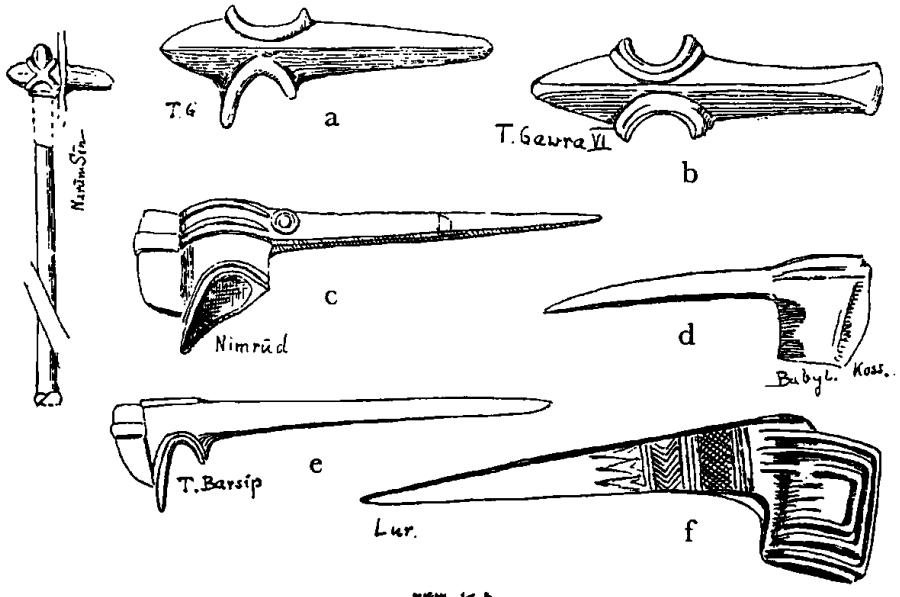


شکل ۲۴۲

در لوحه‌ی ۲۶، جنگ‌افزاری بی‌نظیر و یکتا نشان داده می‌شود. این جنگ‌افزار تبری است دوتیغه از سنگ (مقایسه کنید با شکل ۲۴۲) که از ناحیه‌ی نهاوند به‌دست آمده است، اما به درستی نمی‌دانم از کدام نقطه. در اروپا تبرهای دو تیغه‌یی را که سوراخ دسته دارند با آنکه بر الگوی نمونه‌ی مسی ساخته‌شده‌اند، کهن‌ترین تبرهای سنگی می‌دانند. خط کناره‌ساز نمونه‌ی ایرانی این تبر ــ که به دلیل کمیابی احتمال وارداتی

بودن آن می‌رود ـ شباهت دارد به «تبر ـ قایق»[1] های اسکاندیناوی و ژوتلند و فنلاند و یا تبر «هلال گردن»[2] اوسترگوتلاند. اما تمام انواع تبرهای ته یا پاشنه کوتاه‌تر که به جای تیغه، قسمت کوچک مسطحی دارند، بیش‌تر شبیه چکش‌اند. چکش یافته‌شده از ابوشهرین (اریدو؟) در جنوب اور(۶۵) از همین نوع است. همچنین نمونه‌ی ساخته‌شده از عقیق سرخ‌رنگ، که روزگاری به مجموعه‌ی «بورژیاها»[3] تعلق داشت و اکنون در موزه‌ی تاریخ طبیعی امریکا نگاهداری می‌شود، باید از همین گروه شناخته شود.(۶۶)

بر روی این اشیای فلزی گوناگون آزمایش‌های شیمیایی بسیار معدودی انجام شده است. بنابراین، با تردید می‌توان گفت که جنس اینها از مس است یا مفرغ. تنوع شکل این‌گونه اشیا بسیار زیاد است، اما دو گونه که در سومر فراوان و بسیار رایج بوده، در ایران مطلقاً یافت نمی‌شود یا بسیار کمیاب است؛ یکی تیشه‌یی ساده با تنه‌ی افقی و صاف یا درواقع تیغه‌یی است کوتاه و افقی،(۶۷) دومی تبری است با تنه‌ی عمودی و تیغه‌یی منحنی و تیزشده.(۶۸) آنچه در ایران فراوان دیده می‌شود تبری است با تنه و تیغه‌ی عمودی که طرف نازک آن را تیز می‌کرده‌اند (لوحه‌ی ۲۷، ۳).

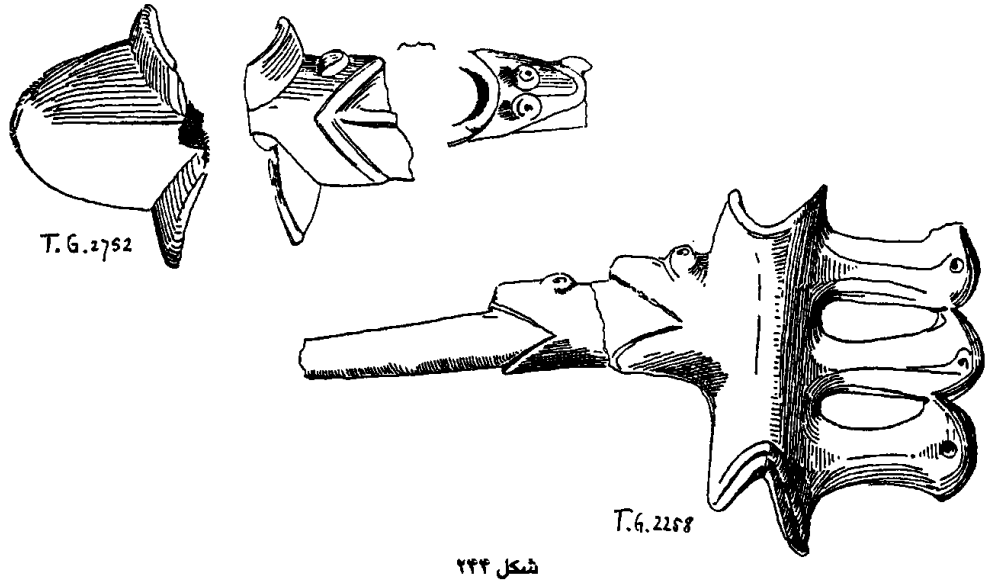


شکل ۲۴۳

از اینجا به بعد، قصد دارم به خلاف معمول، ساده‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین نمونه‌ها را برای مطالعه و گفت‌وگو انتخاب کنم. تزیینات پیچیده و افراطی، به‌خصوص در مورد مفرغ‌های لرستان، سبب می‌شود شکل و قواره‌ی نمونه‌های گوناگون از نظر پنهان بماند و طبقه‌بندی اشیا دشوارتر شود. در آرایش و پیرایش اکثریت قریب به اتفاق اشیای مفرغی لرستان چنان زیاده‌روی شده که استفاده‌ی عملی از این اشیا ناممکن است. این‌گونه اشیا را «تشریفاتی» یا «آیینی» می‌نامند، اما خود اصطلاح «تشریفاتی» متضمن این است که

1. boat-axe 2. nachengebogene (axe with curved neck) 3. Borgia

انواع معمولی و مورد استفاده‌ی این اشیا نیز همزمان وجود داشته است. مسئله‌ی شگفت‌انگیز این است که نمونه‌های معمولی این اشیا که مورد استفاده‌ی روزمره‌ی مردمان بوده در لرستان پیدا نشده است.



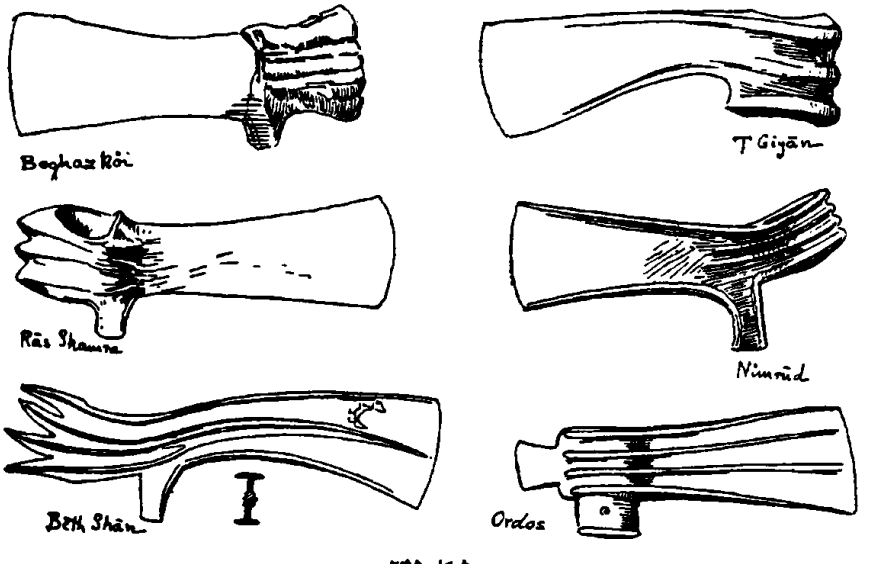
شکل ۲۴۴

یکی از اشیایی که نمونه‌های فراوانی از آن به‌دست‌آمده نوعی کلنگ است که سری دراز و پاشنه‌یی کوتاه دارد. مقطع این نوع کلنگ که شکل لوزی و گوشه‌هایی گردشده دارد در لوحه‌ی ۲۷، ۲ و در شکل ۲۴۳ الف از تپه‌گیان، به نمایش گذاشته شده است. این جنگ‌افزار را در ستون سنگی مشهور «نارام‌سین» اکدی، که از شوش به‌دست آمده و اکنون در موزه‌ی لوور است، در دست شاه نشان داده‌اند. تاریخ این ستون سنگی با تاریخ شیء مشابهی (شکل ۲۴۳ ب) از چینه‌ی ششم تپه‌گورا مطابقت دارد. کلنگ‌های اوایل دوره‌ی سلسله‌ها که مقطع آنها به شکل دایره یا مربع است، مانند شکل ۲۴۳ (ج، د، ه، و)، جدیدترند. شکل پاشنه‌ی این نوع کلنگ‌ها آشکارا تقلیدی است از آن نمونه تبرهایی که تیغه‌ی آن را با چند دور سیم به دسته‌اش می‌بسته‌اند. نمونه‌یی که در موزه‌ی بریتانیا با شماره‌ی ۱۰۳۳۷۱ نگاهداری می‌شود معلوم نیست از کجا، شاید از نمرود به دست آمده است. نمونه‌یی که در موزه‌ی لوور حفظ می‌شود و از «بارسیپ»[1] نزدیک فرات علیا در بین‌النهرین پیدا شده از همین نوع است. نمونه‌ی به‌دست‌آمده از بابل به چینه‌ی کاسی‌ها در حدود ۱۴۰۰ ق‌م تعلق دارد. در آخرین نمونه، که از لرستان پیدا شده، تویزه‌ها یا سیم‌های گرداگرد سوراخ دسته، یعنی ضعیف‌ترین قسمت تبر، احتمالاً برای تزیین کردن پاشنه‌ی تبر بوده است. در کلنگ شماره‌ی ۲ در سمت راست لوحه‌ی ۲۷، پاشنه‌ی آن به سه قسمت تقسیم شده است. این شکل تبر را برای نخستین‌بار بر روی مهری دیدیم که به سارگن تعلق داشت و از خفاجه به‌دست آمد. یکی از دو تبر

1. Til Barsip

تصویرشده در شکل ۲۴۴ (لوحه‌ی ۲۷، وسط، ۲)، سه انگشت به شکل سر پرنده دارد. هر دو این تبرها مشخصه‌یی عجیب و غریب دارند که بعدها برای مقایسه سودمند خواهد بود. مشخصه‌ی آنها دهان باز حیواناتی است که بخش‌های استوانه‌یی تبر از آن بیرون آمده است. برای این‌گونه تبر اسم «مَفصَل جانوری»[1] را ابداع کرده‌اند. شکل عجیب و غریب این تبر موضوع بحث شدیدی شده است مبنی بر اینکه تمام نمونه‌های آن، از هر جا که پیدا شده باشند، منشأ مشترکی داشته‌اند، همانند شکل ۳۵۸.

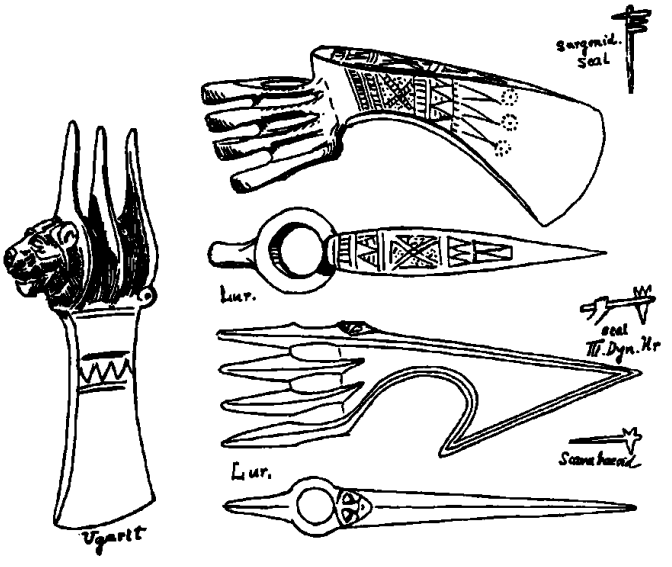
لوله دور سوراخ دسته‌ی تبرهای تصویر شده در شکل ۲۴۵ را تویزه‌ها (رگه‌های برجسته) استحکام بخشیده‌اند. همین تویزه‌ها هستند که گاهی، مانند آخرین نمونه از «بت‌شان»،[2] تبدیل به انگشت می‌شوند. از این نمونه در همه جا فراوان یافت شده است. علاوه بر نمونه‌ی به‌دست‌آمده از چینه‌ی دوم تپه‌گیان (اواسط هزاره‌ی دوم)، یکی هم از بغازکوی همراه با اثر مهری از «شوپی‌لولیوما»[3] پیدا شده است که بنابراین، تاریخ آن باید ۱۴۰۰ ق‌م باشد. آنچه از «نمرود ـ کلهو»[4] به‌دست‌آمده است به دوره‌ی شلمنصر اول، در حوالی ۱۲۸۰ ق‌م تعلق دارد. نمونه‌یی که به تنهایی در رأس‌شمره ـ اوگاریت واقع در سواحل سوریه پیدا شد نیز به همین تاریخ منسوب می‌شود. کلنگ بت‌شان از زیر معبد آمنوفیس کشف گردید، که بنابراین، از ۱۴۰۰ ق‌م قدیم‌تر است.(۶۹) هرچند تیغه‌ی آن تویزه دارد، اما به علت درازی انگشت‌ها می‌توان آن را تقلیدی از نمونه‌های لرستان دانست. آنچه از اوردوس مغولستان به‌دست‌آمده است بیش‌تر به این نمونه‌ی فلسطینی شباهت دارد تا به دیگر انواع. این رابطه و شباهت ظاهری اشیای مفرغی مغرب آسیا با اشیای مفرغی مشرق آسیا، که در اینجا برای نخستین‌بار مشاهده می‌شود، اتفاقی یکتا نیست بلکه واقعیتی است که در تأیید آن شواهد برجسته‌ی فراوان خواهیم یافت.



شکل ۲۴۵

1. zoomorphic juncture 2. Beth Shān 3. Shuppiluliuma 4. Nimrūd-Kalhu

انگشت‌های این تبرها و کلنگ‌ها تحولات افراطی و نامعقول به خود دیدند. همچنانکه در شکل ۲۴۶ هویدا است، نمونه‌ی تزیین‌شده‌یی که از اوگاریت به دست آمده و از مفرغ ساخته شده است و به آن آب نقره داده‌اند منسوب به سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد است(۷۰) و همان مشخصات مفرغ لرستان اخیر را دارد. در همین شکل ۲۴۶، دو نمونه‌ی دیگر نیز از آن ارائه شده است. اینها از جمله نمونه‌های ساده و بی‌پیرایه‌ی لرستان‌اند. تنها در مورد تاریخگذاری مفرغ لرستان (به طور دقیق سال‌های ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق‌م) می‌توان رابطه‌ی این اشیا را با نمونه‌های قبلی یا معاصر آنها ناشی از تماس و رفت و آمدِ طبیعی دانست. تزیینات هندسی حکاکی‌شده بر روی قطعه‌ی دوم شکل ۲۴۶ شباهت بسیار زیاد دارد به تزیینات نقاشی‌شده بر روی سفال تپه سیلک در شکل ۲۱۸. همان‌جا متذکر شدیم که این طرح‌ها اقتباسی است از تزیینات حکاکی‌شده بر روی اشیای مفرغی لرستان.



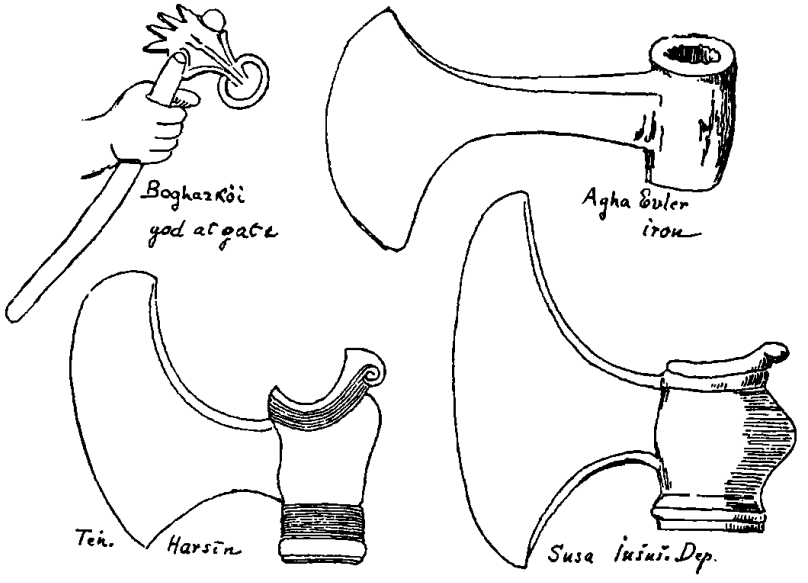
شکل ۲۴۶

در نوعی دیگر (شکل ۲۴۷)، بدنه‌ی تبر که از اخلاف تبر ساده‌ی دوتیغه‌ی ابتدایی است، تحول یافته و به صورت تیغه‌یی نامتقارن و هلالی‌شکل در آمده است (لوحه‌ی ۲۷، ۱، وسط). لوله‌ی دور سوراخ دسته گاهی با یک برآمدگی و زمانی با انگشتان پاشنه‌ی تبر تقویت شده است. احتمال دارد این نوع تبر با «تبر ـ چکمه»[1]ی آسیای شرقی (نه «تبر ـ قایق»[2] منطقه‌ی نوردیک[3]) مربوط باشد. در لرستان از این تبر فراوان است و نمونه‌یی از آن در موزه‌ی ایران باستان وجود دارد، همانند نمونه‌یی که از مجموعه‌ی «این‌شوشیناک» شوش به‌دست آمد. در چند مورد مشاهده شد که مجموعه‌ی بازمانده از «این‌شوشیناک» فقط حد آخری

1. boot-axe 2. boat-axe 3. Nordic

تاریخ‌ها را معین می‌سازد. بر روی نمونه‌ی مشابهی اسم «آده‌پکت»[1] (یا هوشو) فرمانروای ایلام حکاکی شده است که معاصر «حمورابی»، اوایل سده‌ی نوزدهم پیش از میلاد، بود. بنابراین، نمونه‌ی تبر لرستان باید به‌مراتب قدیم‌تر از زمان بنیانگذاری معبد این‌شوشیناک باشد. نمونه‌ی کوچک‌شده‌ی همین نوع تبر را در آغااولر تالش پیدا می‌کنیم. باید متعلق به اوایل عصر آهن، یعنی ۱۰۰۰ ق‌م باشد. نمونه‌ی کوچک‌تر و اندکی متفاوت همین نوع تبر را در دست ایزدی مشاهده می‌نماییم که بر دروازه‌ی بغازکوی حجاری شده. تاریخ دقیق حصار و باروی بغازکوی و تندیس‌های حجاری‌شده بر دروازه‌ی آن مورد مناقشه و گفت‌وگو است. «هیتی»شناسان عموماً علاقه دارند که تاریخ حجاری این آثار را هر چه ممکن است جدیدتر بدانند. این علاقه‌مندی دو علت دارد: یکی اینکه چنین تمایلی را مقرون به احتیاط می‌دانند و دوم به علت رایج بودن باوری نامحتمل که ـ همین اواخر نادرستی آن ثابت شد ـ می‌پنداشتند خط میخی هیروگلیفی پس از آن دوره‌یی ابداع شده که خط میخی خط رسمی بوده است. پایتخت هر سرزمینی همیشه باید استحکامات دفاعی داشته باشد؛ حصار و باروی شهرها قرن‌های قرن دوام می‌آورند و بخش‌هایی از این دیوارها از گزند ایام مصون می‌مانند. این فرضیات آشکار را مطالب آمده در لوحه‌ی BO۲۷۸۸ تأیید می‌کنند(۷۱) که سواد تصدیق‌شده‌ی کتیبه‌ی کهن‌تری است. در لوحه آمده است: «[شهر هاتو] شاش را [هان] تی‌لیش استحکام بخشید.». «هان‌تی‌لیش» جانشین مورسیلی اول بود، شاهی که در حدود ۱۷۵۸ ق‌م، نخستین سلسله‌ی پادشاهان بابل را برانداخت. اما تندیس‌های بغازکوی چنین قدمتی ندارند. آنها مربوط و به نوعی در تقابل‌اند با گروه تندیس‌های صخره‌یی: «یازیلی‌کیه»[2]، «امام‌قلو»[3]، «گیائورکلسی»[4]، «افلاطون‌بونار»[5]، «قرابل»[6]، «سی‌پیلوس»[7]، «فراهتین»[8] و پاره‌یی کتیبه‌های هیروگلیفی و بیش از همه، «نشان‌تاش»[9] در یازیلی‌کیه و ستونی از سنگ آهکی در بغازکوی. در میان این یادبودها، فقط تاریخ «نشان‌تاش» در «یازیلی‌کیه» معلوم است که اسم «شوپی‌لولیوما»، یکی از شاهان هیتی، به‌وضوح بر روی آن خوانده می‌شود؛ ستون سنگ آهکی نیز به شخصی موسوم به «تودهالیه»[10]، فرزند «هت‌توسیل»، تعلق دارد. در یازیلی‌کیه اسم دو نفر از خاندان شاهی آمده است، یکی تودهالیه و دیگری «مو[رسی]لی» یا «مو[واتا]لی».(۷۲) چون دو نفر بوده‌اند که «تودهالیه فرزند هت‌توسیل» نامیده شده‌اند؛ بنابراین، ستون سنگ آهکی بغازکوی و تندیس‌های یازیلی‌کیه یا به تودهالیه‌ی سوم، پسر هت‌توسیل دوم، تعلق داشته‌اند و یا به تودهالیه‌ی چهارم، پسر هت‌توسیل سوم. امروزه پژوهشگران «هیتی»شناس این جفت دوم را ترجیح می‌دهند. اما دسته‌بندی طبیعی این یادبودها به قرار زیر است:

1. Addapakkat 2. Yazylyqaya 3. Imam Qulu 4. Giaur Kalesi 5. Iflatun Bunar
6. Qarabel 7. Sipylos 8. Ferahetin 9. Nishan Tash 10. Tudhalia



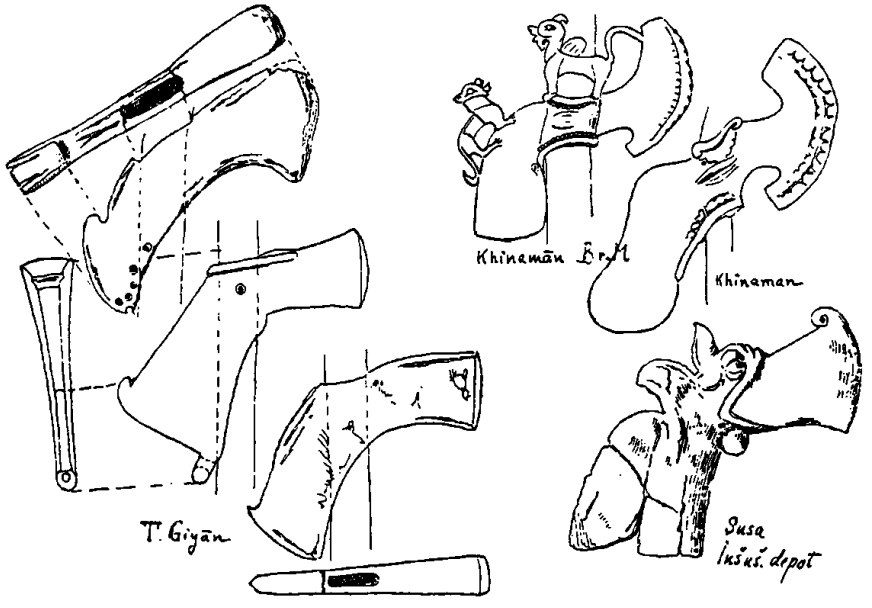
شکل ۲۴۷

تودهالیه‌ی سوم بنای یازیلی‌کیه را آغاز می‌کند و جانشینان او ادامه می‌دهند؛ پسر او، شوپی‌لولیوما، کتیبه‌ی نشان‌تاش را می‌نویسد و نوه‌ی او، مورسیل دوم، یازیلی‌کیه را به اتمام می‌رساند. این واقعیت که دو تندیس صخره‌یی فراهتین به هت‌توسیل سوم و زوجه‌اش «پودوهپا»[1] تعلق دارد معنایش این نمی‌شود که هر یک از کتیبه‌ها و تندیس‌هایی که نام «تودهالیه» را دارد متعلق به فرزندش تودهالیه‌ی چهارم است. چه از نظر سبک و چه از نظر مکان، تندیس‌های یازیلی‌کیه و بغازکوی واحد مشخصی را تشکیل می‌دهند که با آنچه در فراهتین است تفاوت آشکار دارد. معقول‌تر آن است که اینها را به پایان سده‌ی پانزدهم و آغاز سده‌ی چهاردهم منسوب بدانیم تا به میانه‌های سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد.

ایزدی که بر روی دروازه حجاری شده است تبری از نمونه‌ی لرستان، ولی ساخت آناتولی، در دست و کمربندی پوشیده از فلز بر تن دارد که آن هم از نمونه‌ی تپه‌گیان، ولی ساخت آناتولی است.

در لوحه‌ی ۲۷، ۱ و شکل ۲۴۸، جنگ‌افزاری تصویرشده که بسیار کمیاب است. این شیء هم تبر است و هم چکش که با وضعی مورب و غیرمعمول روی دسته جا داده شده است. سه نمونه‌ی ساده برای مصارف معمول، از تپه‌گیان به‌دست آمده است. نمونه‌یی که تزیینات فراوان دارد، و باید آن را از نوع لرستان به‌شمار آورد، در معبد این‌شوشیناک پیدا شد. تعداد اشیای تاریخ‌داری که از این محل به‌دست می‌آید و برای تاریخگذاری مفرغ لرستان اهمیت قطعی دارد روزبه‌روز فزونی می‌یابد. اشیایی که ممکن است تاریخی قدیم‌تر داشته باشند، اما اخیرتر به‌هیچ وجه.

1. Puduhepa



شکل ۲۴۸

در دو نمونه از خنمان، کرمان چکش و پاشنه‌ی آبزار را صاف کرده‌اند و چکش به تیغه‌یی هلالی‌شکل تبدیل شده است. مقدمه‌ی این‌گونه تحول را پیش از این در نمونه‌ی به‌دست‌آمده از شوش شاهد بودیم. شیءِ شماره‌ی ۷۰ در فهرست مفرغ‌های لرستان آقای «گدار»[1]، نمونه‌ی کاملاً تحول‌یافته‌ی این نوع از فلزکاری لرستان است. شیرهای کوچکی که بر روی یکی از قطعات به‌دست‌آمده از خنمان مشاهده می‌شوند از مشخصات لرستان است. این شیرها شباهت بسیار دارند به حیواناتی که بر روی مهرهای کرکوک ــ این اصطلاح اشیای همانند و پیداشده در تپه‌گیان را نیز شامل می‌شود ــ دیده می‌شود (شکل ۲۷۹). تاریخ این اشیا در حدود ۱۴۰۰ ق‌م است.

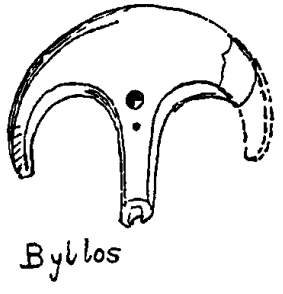
بپردازیم به دشنه‌های فلزی (لوحه‌ی ۲۸): آنهایی که کهن‌ترند (لوحه‌ی ۲۸، الف، ب) تیغه‌های مفرغی و دسته‌های ساخته‌شده از جنسی کم‌دوام‌تر دارند. هیچ‌یک از دشنه‌های یافت‌شده در تپه‌گیان دسته ندارند. دسته‌ی آنها پوسیده و نابود شده است. در دوره‌ی لرستان (لوحه‌ی ۲۸ ج، د)، تیغه‌ها و غلاف‌ها معمولاً از مفرغ یکپارچه(۷۳) است. این دشنه‌ها را در دو طبقه می‌توان مشخص کرد:

الف) دشنه‌هایی که تیغه‌ی آنها مسطح و کوتاه و پهن است با نسبت تقریباً یک به چهار. شکل آنها بیضی تیزه‌دار است، دسته‌ی آنها گرد و میانش برجسته و میله‌یی عرضی برای حفاظت دست در پایین دارد. روی تیغه رگه یا تویزه‌یی ابتدایی و ساده وجود دارد، و قبضه‌ی دشنه با برآمدگی‌های مدور و باریکه‌های مقوسی

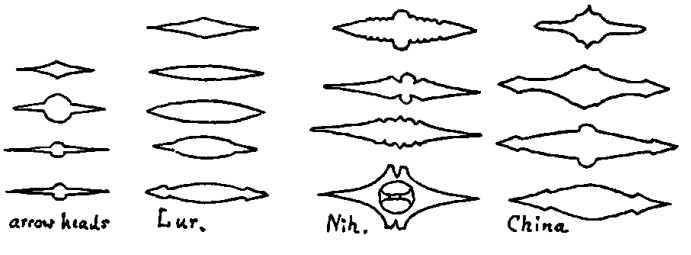
1. Godard

آراسته شده است که شکل مار را القا می‌کند. این نمونه با تمام جزئیات آن آشکارا از اعقاب دشنه‌ی سومری شهر «اور» می‌باشد که به برکت دستیابی به دشنه‌های طلا در گورهای سلطنتی، مشهور شده است. نمونه‌ی به‌دست‌آمده از گورستان الف کیش(۷۴) از این هم قدیم‌تر است.

ب) دشنه‌هایی که تیغه‌ی آنها باریک و طویل بوده و نسبت عرض و طول آن تقریباً یک به هشت است. قبضه‌ی این‌گونه دشنه‌ها در واقع قابی است برای کارگذاردن سنگ یا استخوان و یا عاج. بقایایی از این‌گونه منبت‌کاری به‌دست آمده است؛ اما تنها دشنه‌ی باقیمانده‌ی سالم، نمونه‌یی است که در لوحه‌ی ۲۸، هـ، تصویر شده و از «کاکاوند» لرستان است و به «کنت شولنبرک»[1] تعلق دارد. منبت روی قبضه عبارت است از سه قطعه سنگ و استخوان در هر طرف آن. قطعه‌ی میانی سبز یا قرمز و دو قطعه‌ی دیگر سفید است. دو قطعه‌ی بالایی که از دو سوی قاب مفرغی بیرون زده به شکل سرگاو نر یا هلال‌اند و دست را از بالا محافظت می‌کنند. در این دشنه میله‌یی عرضی برای حفاظت دست از پایین، آنچنان‌که در دشنه‌های نوع الف به‌کار برده می‌شود، وجود ندارد. قطعه‌ی منبت‌کاری یافت‌شده در «بوبلوس»[2]، لبنان که با عنوان «شیءِ وقفی عاجکاری» مصری(۷۵) شهرت یافته، بخشی از این نوع قبضه‌ی دشنه‌ی لرستان است (شکل ۲۴۹). دشنه‌ی به‌دست‌آمده از «نوزی»[3] دوره‌ی سوم، یعنی چینه‌یی پیش از «سائوش‌شتر»[4] که به حدود ۱۵۰۰ ق‌م می‌رسد، از نمونه‌های مشابه و بسیار معمولی آشوری است که در آن آهن را در مفرغ کارگذاشته‌اند. این کار یکی از فنون خاص آن دوره بوده است. در حوالی ۱۵۰۰ ق‌م، هنوز آهن آن چنان کمیاب و گرانبها است که مصرفی خلاف اعصار بعد دارد؛ بدین معنی که تیغه و قبضه را از مفرغ می‌سازند و آهن به عنوان تزیین در مفرغ جاسازی می‌شود.



شکل ۲۴۹

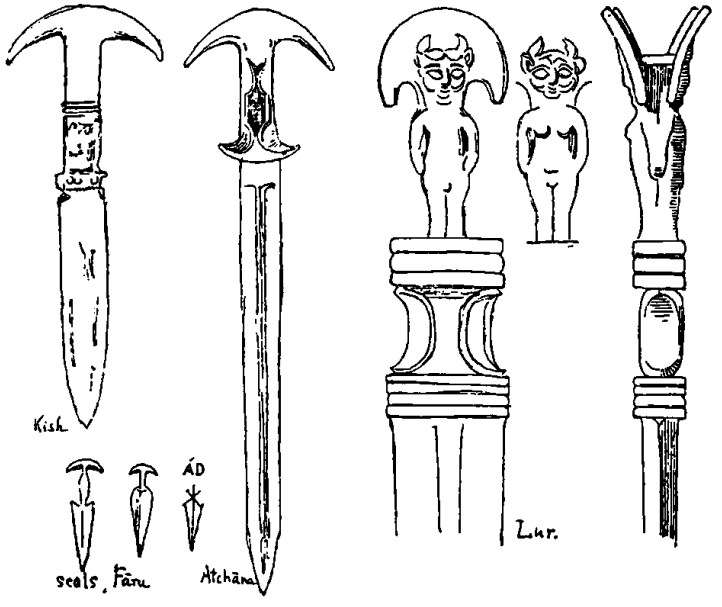


شکل ۲۵۰

در وسط تیغه‌ی این طبقه از دشنه‌های لرستان برجستگی وجود دارد. لبه‌های دشنه از تقاطع دو انحنای محدب پیدا می‌شود. تیغه‌های کهن‌تر و مرغوب‌تر تپه‌گیان در طول خود تیره‌ی پشت دراز و لبه‌ی برنده‌یی دارند که از تقاطع دو انحنای مقعر (لوحه‌ی ۲۸ الف، ب) به وجود می‌آید. در شکل ۲۵۰، این تیغه‌ها با

1. F. W. Count v. d. Schulenburg 2. Byblos 3. Nuzi 4. Saushshatar

تیغه‌های دشنه‌های باستانی چین مقایسه شده‌اند. در بیش‌تر موارد، تمام دشنه یعنی هم تیغه و هم قبضه از مفرغ ریخته شده است. در چنین حالتی، تمامی شکل قبضه تقلیدی است (شکل ۲۵۱). گاهی نقشمایه‌های تزیینی، مانند پیکره‌های کوچک آدمی (شکل ۲۵۱)، به آنها افزوده شده‌اند. همان‌گونه که دشنه‌های طبقه‌ی الف از اعقاب دشنه‌های اور می‌باشند، دشنه‌های طبقه‌ی ب نیز از دشنه‌ی شهر کیش اشتقاق یافته‌اند. نمونه‌ی خوب این نوع در شکل ۲۵۱ نشان داده شده است. در همین شکل، تصویر این‌گونه دشنه بر روی مهرهای استوانه‌یی دوره‌ی مسیلیم، همراه با علامت تصویر نگاری «اد»[1] («دشنه») دیده می‌شود. خنجر بزرگ به دست آمده از «عطشانه»[2] یا «آلمینا»[3]، واقع در سواحل شمالی سوریه، که با قبضه‌اش یکپارچه است(۷۶)، باید به ۱۵۰۰ ق‌م تعلق داشته باشد. این تاریخ از روی سندی به خط میخی از همان چینه به‌دست آمده است.



شکل ۲۵۱

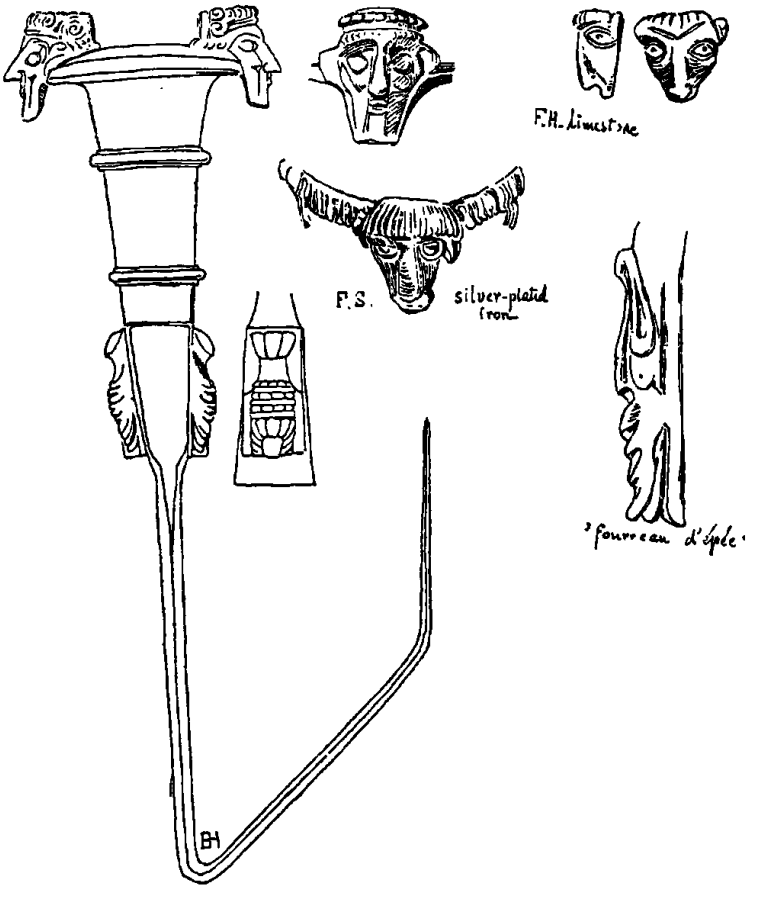
تاریخ معدودی از خنجرهای لرستان از روی کتیبه‌یی که بر آنها حک شده است معلوم می‌شود. روی خنجری موجود در تهران نوشته شده است:

«ša Nabū-kudurri-usur šar kiššati šar Babili šar Šumer Akkadi »

این نوشته از «نبوکد نصر اول» (۱۱۴۶-۱۱۲۳ ق‌م) است. دو قبضه خنجر موجود در موزه‌ی لوور، و یک قبضه مربوط به مجموعه‌ی بانو «کریستین هولمز» در نیویورک، به «مردوک ـ نادین ـ اهی»[4] (۱۱۱۶-۱۱۰۱ ق‌م) تعلق داشته است. نمونه‌ی موجود در مجموعه‌ی خودم (لوحه‌ی ۲۸، ۳) مال «اداد ـ

1. AD 2. Atshāna 3. al-Mīnā 4. Marduk-nādin-ahē

اپل ـ ایدینا شرکیش شاتی»[1] (۱۰۸۳-۱۰۶۲) بوده است. بر روی نمونه‌ی دیگری، کتیبه‌یی به زبان ایلامی نوشته‌اند که هنوز خوانده نشده است. این کتیبه با نام «نبو...» آغاز می‌شود. تمام این اسامی از آن پادشاهان سلسله‌ی چهارم بابل است که به دنبال سلسله‌ی کاسی‌ها به سلطنت رسیدند. از عبارات کلیشه‌یی آن، که با صورت اضافه‌ی اسم شاه بر روی سکه‌های هلنیستی تطبیق می‌کند، می‌توان دریافت که این خنجرها از جنگ‌افزارهای معمولی سپاه بوده و همراه جنگجویان کاسی یا بابلی که در لرستان صاحب تیول بوده‌اند دفن شده است. آن نوع خنجری که از عطشانه به‌دست آمده از آنهایی که نوشته دارند کهن‌تر است. اما وسیله‌یی در دست نیست تا بتوان اختلاف زمانی میان اینها و دیگر اشیای مفرغی لرستان را پیدا کرد، یا تعیین کرد که این اشیای مفرغی از خنجرها متأخرترند. تمام شواهد باستان‌شناختی، برای یک‌یک اشیای مفرغی لرستان، حاکی از این هستند که این اشیا همزمان یا اندکی پیش از تاریخ نوشته‌های روی خنجرها تولید شده‌اند.



شکل ۲۵۲

علاوه بر دو طبقه خنجرهای مفرغی که وصف آنها آمد، نوعی منحصر به فرد نیز پیدا شده که تمام آن از

1. *Adad-apal-eddinna shar kishshati*

آهن است (شکل ۲۵۲).[۷۷] به‌عکس خنجرهای مفرغی که در اقسام و اندازه‌های گوناگون یافت می‌شود، تمام نمونه‌های شناخته‌شده‌ی این نوع دشنه‌ی آهنین، از جمله نمونه‌های موزه‌های بروکسل[۷۸] و لوور[۷۹] و دو خنجر موجود در مجموعه‌ی خود من، یکسان و همانندند. گویی همه در یک قالب ریخته و چکش‌کاری شده‌اند. با اینکه این خنجرها را تجزیه‌ی شیمیایی و میکروسکوپی کردیم و نتیجه گرفته شد که از آهن ورزیده و دست‌ساز می‌باشند، مشابهت آنها امکان این راکه با چکش ساخته و پرداخته شده باشند منتفی می‌سازد. ظاهراً هنوز اسلوب مناسبی برای کار کردن با آهن پیدا نشده بود. همین‌گونه ملاحظات درباره‌ی دستبند کمیابی که از آهن خالص ساخته شده نیز صادق است (شکل ۲۷۱). این اشیا یادگار نخستین کوشش آدمیان در زمینه‌ی استفاده از آهن است. این خنجر آهنی در مقایسه با دیگر انواع معمولی خنجر، نه‌تنها به لحاظ دسته‌ی مفرغی آن، بلکه از هر جهت یکتا و بی‌نظیر است. تیغه‌ی آن نسبت به قبضه ۹۰ درجه می‌چرخد، که این مشخصه‌یی کاملاً استثنایی است. قبضه‌ی آن، برخلاف تمام خنجرهای لرستان، به صفحه‌ی گردی منتهی می‌شود که سر دو مرد ریش‌دار از لبه‌ی آن بیرون می‌زند. مقطع قبضه مستطیل‌شکل و دارای دو برجستگی است. آنجایی که قبضه به تیغه متصل می‌شود دو مجسمه‌ی کوچک شیر چنان تعبیه شده‌اند که دست صاحب خنجر به‌راحتی بین این دو شیر و سرهای دو مرد ریشو در انتهای قبضه، جا می‌گیرد. در شکل ۲۵۲، چند شیء و قطعه‌ی کوچک از این دست برای مقایسه آورده شده است. از آن جمله سر انسانی بر روی قبضه‌ی آهنی آب نقره دیده‌یی متعلق به مجموعه‌ی «اف. سار»[۱][۸۰]؛ سر کوچکی از سنگ آهک متعلق به مجموعه‌یی خصوصی در «برلین»؛ حیوانی چمباتمه‌زده بر روی غلاف شمشیری چینی در موزه‌ی «آثار عتیقه‌ی شرق دور» استکهلم، به شماره‌ی ۱۰۳۰۱.

در سال ۱۹۳۵، در لنینگراد به فهرست اشیای موجود در مجموعه‌ی «خَننکو»[۲] واقع در شهر کیف، دسترسی یافتم و مصمم شدم به آنجا بروم و این اشیا را از نزدیک بررسی کنم.[۸۱] خنجری دیدم همانند و با همان قالب، که می‌گفتند پیش از ۱۹۰۰ م، از شهر «سمسون»[۳] واقع در شرق «سینوپ»[۴]، به‌دست آمده بود. تصور می‌کنم که در ۱۸۹۰ م پیدا شده بوده است. این نوع خنجر تا سال ۱۹۳۰، در لرستان پیدا نشده بود و یقین است که خنجر خننکو را نیز پیش از ۱۹۰۰ م، از لرستان به سمسون نیاورده بودند؛ با این همه، آن نمونه را از یکی از گورهای باستانی بی‌شمار آن ناحیه در پونتوس پیدا کرده‌اند. تردیدی نیست که دشنه‌ی آهنی شیئی بیگانه در میان مفرغ‌های لرستان است. و هر چند از پونتوس فقط یک نمونه پیدا شده است، اما باید خاستگاه اصلی و اولیه‌ی این‌گونه دشنه‌ها همان‌جا باشد.

در پونتوس آهنی که کارکردن با آن آسان است بر روی سطح زمین یافت می‌شود. یکی از عللی که این منطقه، پس از اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، اهمیت سیاسی پیداکرد همین مزیت و موهبت نادر بود. از

1. F. Sarre 2. Khanenko 3. Samsun 4. Sinop

این زمان است که مصریان و بابلیان شروع می‌کنند به معاوضه‌ی، اولی طلا و دومی سنگ لاجورد[۸۲] با آهن. «دبلیو. جی. همیلتون» درباره‌ی کان‌های آهن پونتوس و سابقه‌ی تاریخی آنها، از جمله «دمیرمعدن» نزدیک قونیه، شرح صریح و روشنی دارد.[۸۳] در نامه‌یی که از بایگانی بغازکوی پیدا شد، در اوایل سده‌ی سیزدهم قبل از میلاد، هشت‌توسیل سوم به رامسس دوم[۸۴] می‌نویسد: «درباره‌ی آهن ذوب شده که نوشته بودی، در انبار مهر و موم شده‌ی من در قزوتنه آهن ذوب شده موجود نیست. این اواخر، ایام برای ذوب آهن موافق و مناسب نبوده است. اما نوشته‌ام که آهن ذوب شده بسازند. هنوز فراهم نشده است. چون تهیه شد برایت خواهم فرستاد. اکنون فقط تیغه‌ی خنجری که از آهن است برایت می‌فرستم.».[۸۵]

از عبارت «ایام برای ذوب آهن موافق و مناسب نبوده» می‌توان استنباط کرد که نظم تولید آهن با آیین‌ها و خرافات مذهبی مربوط بوده و نامساعد بودن اوضاع ستارگان را بهانه کرده‌اند. مراد از «انبار مهر و موم شده در «قزوتنه»» املاک سلطنتی است. «اما نوشته‌ام» معنی می‌دهد که دستورکتبی، همچون فرمان، صادر شده است. طبیعی این است که این فرمان را به معدن آهن بدهند، اما در این نامه تنها اسم «انبار» آمده و آشکار است که مراد مدیریت معدن است که لابد در همان انبار، واقع در حوالی معدن و دور از پایتخت، «خاتوش»، بوده است. نظر «هوگارت»[1] که می‌گوید، شاید این انبار در یکی از بنادر جنوب آسیای صغیر که مناسب بازرگانی با مصر بوده قرار داشته است، قانع‌کننده نیست. در آن روزگار، آهن ماده‌ی گرانبهایی بود که اهمیت استراتژیکی زیاد داشت و مزیت و برتری نظامی امپراتوری «هیتی» بسته به آن بود. بنابراین، «هیتی»ها رغبت چندانی به فروش و معامله‌ی آن نداشتند. «اچ.سی. ریچاردسون» می‌گوید: «بیش‌تر احتمال می‌رود ...که مصریان می‌خواسته‌اند از فراسوی مرزهای خود آهن تهیه کنند.». اما این نتیجه‌گیری بر این فرض استوار است که «چلبی»ها همان «سکاهای کیمری» هستند (و این فرض متضمن این است که «قزوتنه» ناحیه‌یی باشد خارج از امپراتوری هیتی، یعنی در سواحل اروپایی دریای سیاه)[۸۶]، فرضی که به هیچ‌وجه قابل طرح و مطالعه نیست.

درباره‌ی وضع جغرافیایی و محل واقعی نقاط تاریخی آسیای صغیر در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، عقاید مختلف و متضاد وجود دارد. روش تعیین محل اسامی فراوان جغرافیایی، که در اسناد و مدارک بغازکوی آمده، به‌شدت مورد تردید و سؤال است. در این روش، عقیده بر این است که فهرست‌های اسامی به‌جامانده بر اساس نظمی جغرافیایی تنظیم شده‌اند. فرضی که نادرستی آن در موارد متعدد ثابت شده است. تنها طریق امن و مطمئن، اما اغلب غیرعملی، این است که تاریخ تحول فهرست‌های جغرافیایی را دنبال کرد. بنابراین، وقتی مشاهده می‌شود در بسیاری از تحقیقاتی که اخیراً در این زمینه انجام گرفته، حتی این واقعیت را از نظر انداخته‌اند که «قزوتنه» و «کاپادوکیه» اسامی مختلف ناحیه‌ی واحدی می‌باشند،[۸۷]

1. Hogarth

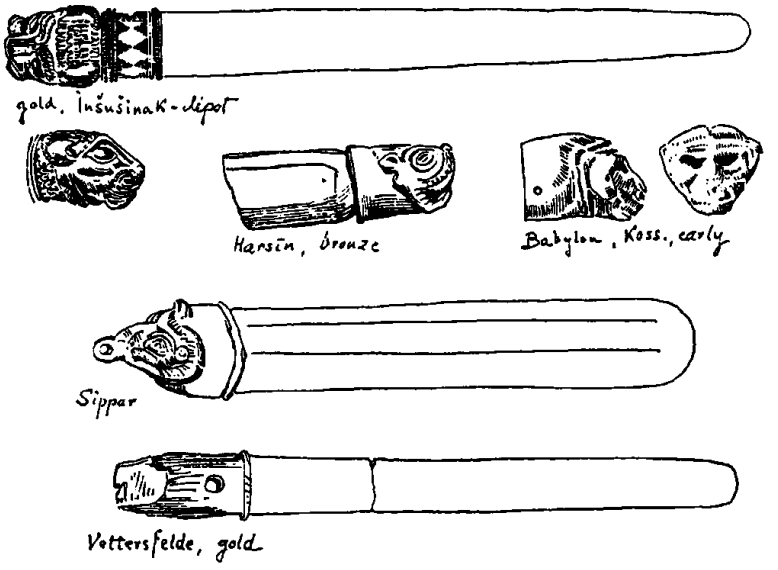
آن‌گاه نقص‌های کار آشکار می‌شود.

پیش از اینکه رومیان استان وسیع خود، «کاپادوکیه» را که پونتوس و نواحی دیگر را نیز دربر می‌گرفت ایجاد کنند، این اسم تنها بر کاپادوکیه اد تاروم[1] [= کاپادوکیه کنار تاروس] یعنی بخش جنوبی اطلاق می‌شد. بر طبق گفته‌ی هرودوت در بندهای ۴۹ و ۵۲ کتاب پنجم، آنچه بعدها کاپادوکیه‌ی جنوبی نامیده شد هنوز بخشی از «کیلیکیه» بود. کیلیکیه را در روزگار «شلمنصر» «هیلاکو»[2] می‌خواندند و مورد منازعه میان آشوری‌ها و «میتا ـ میدس» اهل موشکی بود و در ۷۲۲ق‌م «سارگن» آن را به «امبریدی» اهل «تبل» واگذار کرد. این کیلیکیه‌ی باستانی در دامنه‌های جبال «ارگئوس» و اطراف «مزکه ـ سزاریه» یا قیصریه امروزی واقع بود. این نقطه حتی در روزگار استرابون و بطلمیوس هنوز پایتخت کیلیکیه بود. پس از زمان هرودوت و هخامنشیان است که کیلیکیه محدود می‌شود به سرزمین باریک میان کوه‌های تاروس و کرانه‌های دریای مدیترانه. بنابراین، واژه‌ی کاپادوکیه، پیش از دوره‌ی مادها، اسم کاپادوکیه اد پونتوم [= کاپادوکیه‌ی کنار پونت] بوده است. یونانیان اسم کاپادوکیه را مانند تمام دیگر اسامی جغرافیایی رسمی آسیای غربی از مادها وام گرفتند.(۸۸) مادها نیز اسم «قزوتنه» را، درشمار نماینده‌ی کل دانسته، آن را به عنوان اسم رسمی این ساتراپ‌نشین خود انتخاب کردند و از پونتوس تا مرکز و شرق آسیای صغیر بسط دادند. چون آن سرزمینی را که پولیبیوس و استرابون «کاپادوکیه‌ی کنار پونت» می‌خواندند فقط پونتوس نام گرفت، اسم باستانی کاپادوکیه بر بخش جنوبی کوه‌های تاروس، یعنی کیلیکیه‌ی قدیمی، اطلاق شد. این تبدیل اسم معلول فهرست رسمی اسامی جغرافیایی مادها بود و اصل آن عبارت است از معادله‌ی: قزوتنه = کت پاتوکه = کاپادوکیه‌ی کنار پونت = پونتوس.

«ج. وینکلر»[3] بر دو نکته انگشت می‌گذارد: اینکه قزوتنه سرزمین تولیدکننده‌ی آهن بود، و اینکه بر طبق متنی از بغازکوی که مرزها را شرح می‌دهد، قزوتنه با سرزمین‌های هیتی در «ساحل» یعنی دریای سیاه تماس داشته است.(۸۹) هیچ‌یک از دلایل متعددی که قزوتنه را در سرزمینی جای می‌دهد که بعدها کیلیکیه نامیده شد قانع‌کننده نیست. حتی پیدا شدن اثر مهری که حاوی اسم «ایش بوداه‌شو»(۹۰) است، بر سر خمره‌یی در «طرسوس» واقع در کیلیکیه، نیز اعتباری ندارد. می‌دانیم که در نیمه‌ی اول هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، یکی از پادشاهان قزوتنه با این اسم خوانده می‌شده است، اما این نکته بدان معنی نیست که طرسوس یکی از شهرهای قزوتنه بوده است. گذشته از اینکه احتمالاً نفوذ سیاسی آن «شاه بزرگ» تا سرزمین‌های دوردست و فراسوی قزوتنه گسترش داشت، خم‌های سر به مهر از وسایل و کالاهای تجارتی نیز بود. «ئی. فورر»[4] به‌حق از تجارت شراب در آسیای صغیر(۹۱) سخن می‌گوید. تجارتی که دست‌کم در سه متن ذکر آن آمده است. «دمیرمعدن»، کان‌های آهن قزوتنه، در حوالی قونیه واقع است. خود قونیه در سرزمین چلبی‌ها قرار دارد. در

1. Cappadocia ad Taurum 2. Hilakku 3. H. Winkler 4. E. Forrer

قزوتنه نه‌تنها آهن، بلکه شراب نیز تولید می‌شد آن هم شراب ناب؛ همان‌گونه که بهترین شراب سوریه شراب چلبیون بود و بهترین شراب ماد، شراب قزوین.

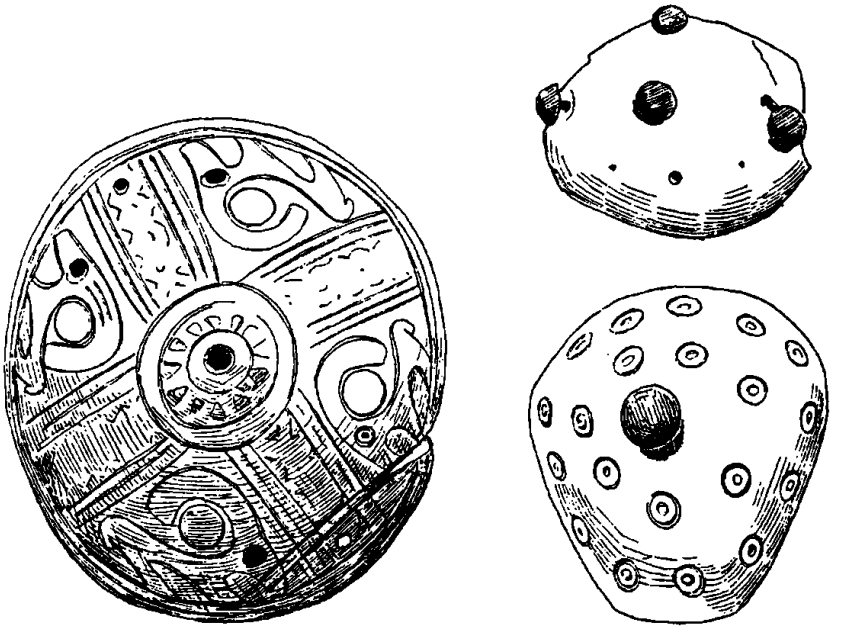


شکل ۲۵۳

پونتوس همان «حلیبه»[1]ی هومر یا سرزمین «چلبی»ها است. یونانیان چلبی‌ها را نخستین معدنچیان می‌دانستند و اسم آهن در زبان یونانی χαλυψ از آنجا گرفته شده است. هومر، آپولونیوس، استرابون و بطلمیوس اتفاق قول دارند که چلبی‌ها ساکن پونتوس بوده‌اند. حاشیه‌نویسان بر «ارغنون»[2] می‌گویند که «ایخیلوس» نمایشنامه‌نویس در دو عبارت شبیه به هم، به‌گونه‌یی مبهم، از چلبی‌ها یاد کرده است. مراد ایخیلوس بحث درباره‌ی جغرافیای تاریخی نبوده و احتمالاً فقط می‌خواسته است از اقوامی اسم ببرد که در مشرق نیمه‌افسانه‌یی دریای سیاه زندگی می‌کرده‌اند. ایخیلوس و شارحان بر او منکر اشارات دقیق تاریخ‌نویسان یونانی نیستند. «تی‌بارنی»ها همسایگان چلیبی‌ها بودند. آپولونیوس(۹۳) شرحی درباره‌ی آداب و رسوم عجیب و غریب تی‌بارنی‌ها دارد. از جمله اینکه به هنگام تولد نوزاد، لازم بود پدر نوزاد از زائو تقلید نماید و حتی مدتی در بستر استراحت کند. تی‌بارنی‌ها را آشوری‌ها «تابال» می‌خواندند. تورات آنان را «توبال» نامیده است و می‌گوید طایفه‌یی آهنگر بوده‌اند. پایین‌تر درباره‌ی آنان گفت‌وگو خواهیم کرد. سومین قوم ساکن پونتوس، موسی‌نویکی‌ها[3] بودند(۹۴) که در خانه‌های برج‌مانند می‌زیستند و جنگ‌افزار عمده‌ی آنها در روزگار هرودوت نوعی تبرزین بوده است. در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، پونتوس سرزمین آهن‌خیز آسیای صغیر بود. خنجر آهنی به‌دست‌آمده از سمسون، یکی از بنادر عمده‌ی پونتوس، به‌مراتب بیش‌تر بر

1. Halybe 2. Argonautika 3. Mossynoikoi

موقعیت جغرافیایی «قزوتنه» دلالت می‌کند تا اثر مهری که بر روی خم شرابی در طرسوس یافت شد و به احتمال زیاد حاوی شراب قونیه بوده است. خنجرهای آهنی لرستان کهن‌ترین نمونه‌هایی می‌باشند که بر الگوی خنجر قزوتنه ساخته شده بودند. همانند خنجری که هت‌توسیل سوم در نیمه‌ی اول سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد، برای رامسس دوم هدیه فرستاد.



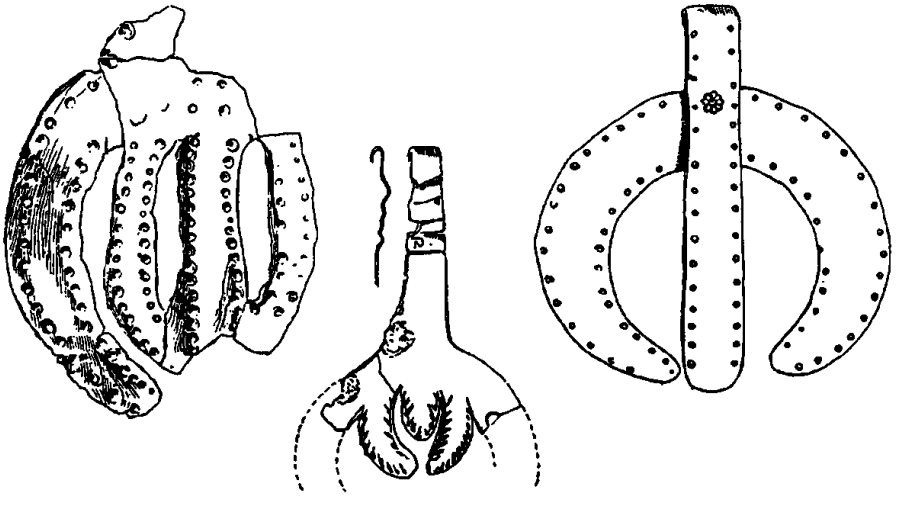
شکل ۲۵۴

تیغه‌های مفرغی بیش از تیغه‌های آهنی نیاز به تیز کردن دارند. بنابراین، در میان انواع اشیای مفرغی لرستان، سنگ‌های تیغ‌تیزکنی که دسته‌های مفرغی ظریفی دارند، فراوان یافت می‌شود. نمونه‌ی ساده‌ی اینها در شکل ۲۵۳ آمده است. این نمونه بستگی بسیار نزدیک دارد با گرانبهاترین سنگ تیغ‌تیزکن شناخته شده که بر دسته‌اش سر شیری از طلا کار گذاشته‌اند و از معبد این‌شوشیناک به‌دست آمد. تاریخ این شیء (پیش از پایان سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد) را تلویحاً تاریخی برای مفرغ‌های لرستان در سر کوچک میمونی از همین ردیف که از چینه‌ی کهن کاسی‌ها در بابل پیدا شد، حکایت از تاریخی اندکی قدیم‌تر، حوالی ۱۵۰۰ ق‌م، می‌کند. تیغ تیزکنی از «سیپار»[1] که سر بره‌یی بر روی آن نصب شده است برای مقایسه با نمونه‌ی اخیری که از طلا ساخته شده و چندان ظریف هم نیست در همان شکل آورده شد.این نمونه را یکی از فرمانروایان محلی که «توکولتی مر اهل خانه»[2] نام داشت(۹۵) و احتمالاً در سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد می‌زیسته وقف ایزد خورشید سیپار کرده است. نمونه‌یی از آن در گنجینه‌ی وترزفلد موجود است.

در شکل ۲۵۴ سه پوسته‌ی بزرگ، که در تپه گیان کم نیستند، نشان داده شده‌اند. احتمال دارد این پوسته‌ها

1. Sippar 2. Tukulti Mer of Khana

سگک سپر باشند. نمونه‌هایی که نسبتاً سالم مانده‌اند چند پرچ مسی دارند. سگک‌ها بدین وسیله به چرم یا سبدی که سپر از آن درست می‌شد اتصال می‌یافتند. نمونه‌ی سمت راست از تپه گیان و نمونه‌ی سمت چپ، که با کنده‌کاری کم‌عمق و نقش صلیب و چهار بزکوهی آراسته شده، از «تبرک» اصفهان است و به نظر باستانی می‌آید. قطعه‌ی زیر در سمت راست، موجود در موزه‌ی بریتانیا، از کاوش‌های «لایارد»[1] در آشور به‌دست آمد. در لرستان، قرص‌های مفرغی یا مسی نوعی قبه‌ی بزرگ جای این پوسته‌ها را می‌گیرد. این قرص‌ها معمولاً با ردیف‌های نقطه زینت می‌یابند و به ندرت با طرح‌های مفصل حکاکی و برجسته‌کاری شده‌اند.



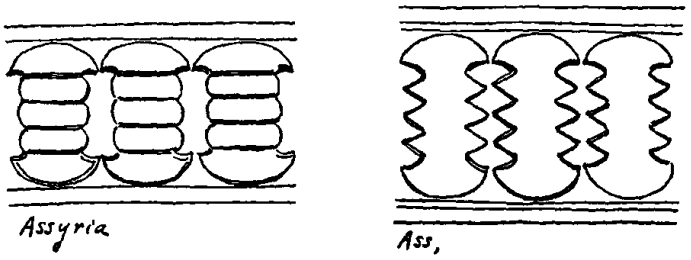
شکل ۲۵۵

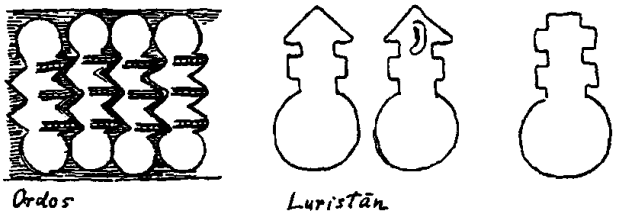
بسیاری از مفرغ‌های لرستان افسار و یراق اسب و گردونه‌اند. نخستین نمونه‌های این‌گونه وسایل اسب در ۱۹۱۷، به موزه‌ی بریتانیا رسید.(۹۶) کسی از محل پیدایش آنها آگاه نبود. پیش از آن تنها نمونه‌ی شناخته‌شده قطعه‌ی پیداشده در کردستان بود که در موزه‌ی شاه، در تهران حفاظت می‌شد.(۹۷) نمونه‌ی ساده‌ی چنین یراق و آلاتی در لوحه‌ی ۲۹ عرضه شده است. این‌گونه اشیا چنان مشهور و فراوان‌اند که نیازی به گفت‌وگو درباره‌ی آنها نیست و مطالعه‌ی دقیق آنها ضرورت ندارد. زیبایی آنها خیره‌کننده است. بسیار پرکارند و پاره‌یی از آنها بسی بزرگ‌اند. این اشیا را باید طبقه‌بندی کرد تا تنوع آنها مشخص شود و لابد در مدت زمانی مدید به‌وجود آمده‌اند.

در شکل ۲۵۵، سه شیءِ مسی هلالی‌شکل از تپه‌گیان که به تسمه‌یی چرمی آویخته‌اند، تصویر شده است. در شکل ۲۵۶، سه شیءِ همانند اما از مفرغ و ساخت لرستان دیده می‌شود که هر جا یافت شوند تعدادشان زیاد است. نقش‌برجسته‌های حجاری‌شده‌ی آشوری کاربرد این اشیا را نشان می‌دهد.(۹۸) این اشیا زیور و آلاتی هستند که بر شانه و سینه‌ی اسب آویزان می‌کرده‌اند. همین‌گونه اشیا را در میان مفرغ‌های

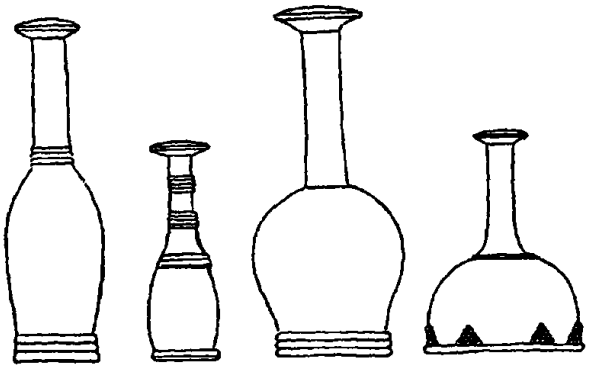
1. Layard

«اوردوس» مغولستان می‌توان یافت.(۹۹)

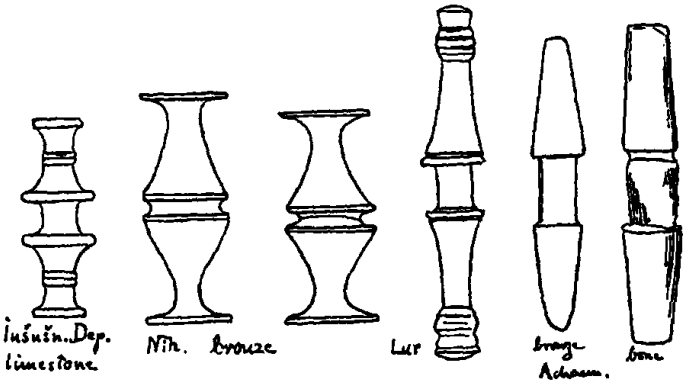




شکل ۲۵۶



شکل ۲۵۷



شکل ۲۵۸

اشیای مفرغی مجوف و ساغری، در شکل ۲۵۷، که از لرستان به‌دست آمده و در آنجا فراوان است، وزنه و پایه‌ی شرابه‌های پشمی‌یی هستند که از گوشه و کنار جل اسب‌ها آویزان می‌کردند. آنها را هم بر نقش‌های برجسته‌ی حجاری‌شده‌ی آشوری و هخامنشی می‌توان دید و هم بر روی مجسمه‌هایی که بعدها ساسانیان بر صخره‌ها تراشیدند. مردم قشقایی فارس هنوز از آنها استفاده می‌کنند.

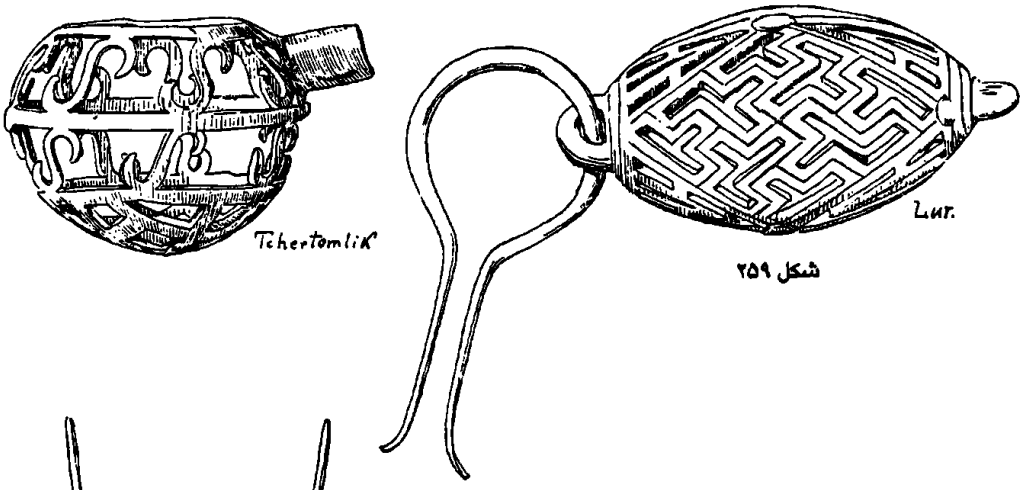
مخروط‌های مضاعفی که در میان آنها فرورفتگی وجود دارد (شکل ۲۵۸) سگک‌هایی برای گره زدن دسته‌ی جلوی افسار اسب‌اند. نمونه‌های به‌دست‌آمده از تپه گیان و لرستان مفرغی‌اند. دو نمونه‌ی متعلق به دوره‌ی هخامنشیان که در تخت جمشید یافت شد یکی از مفرغ است و دیگری از استخوان. نمونه‌ی یافت‌شده در معبد این‌شوشیناک از سنگ است و از نظر تاریخگذاری اهمیت دارد. حتی در دوره‌ی هخامنشیان نیز برای این‌گونه تمهیدات از سنگ آهکی استفاده می‌کردند.(۱۰۰)

محفظه‌های مشبک بیضی‌شکل که گلوله‌ی کوچکی در میان دارند نوعی زنگوله‌اند. (لوحه‌ی ۲۹ و شکل ۲۵۹). نمونه‌های کامل آن معمولاً قلاب مفرغی بزرگی در یکی از سوراخ‌های خود دارند که به وسیله‌ی آن به تخته یا تیر چوبی ضخیمی، مانند بدنه‌ی گردونه متصل می‌شده است. این‌گونه زنگوله علاوه بر ایجاد صدا، شیئی متحرک بود میان بدنه‌ی گردونه و یراق. در موزه‌ی ویکتوریا ـ آلبرت لندن نمونه‌ی نقره‌یی این‌گونه زنگوله وجود دارد و آن را «زنگوله‌ی افسار» نامیده‌اند. کشف زنگوله‌یی از این نمونه (با طرحی ساده‌تر)، در گور شماره‌ی ۱۰۵ چینه‌ی چهارم تپه گیان، اسباب تشویش خاطر باستان‌شناسان شده است. در گور شماره‌ی ۱۰۲، لایه‌یی اندکی بالاتر، دو کوزه پیدا شد که بی‌تردید مشخصات شوش دو را دارد. از گور ۱۰۲ به پایین را کاوشگران چینه‌ی چهارم می‌دانند. زنگوله‌های مفرغی نمی‌توانند چنین قدمتی داشته باشند. میان چینه‌ی چهارم و چینه‌ی سوم تپه گیان مرز دقیق و روشنی وجود ندارد. مرتفع‌ترین گورهای چینه‌ی چهارم می‌توانند به چینه‌ی سوم تعلق داشته باشند. اما حتی چینه‌ی سوم تپه گیان، یعنی اوایل دوره‌ی سلسله‌ها، برای این‌گونه زنگوله بیش‌تر از حد متعارف قدمت دارد.(۱۰۱)

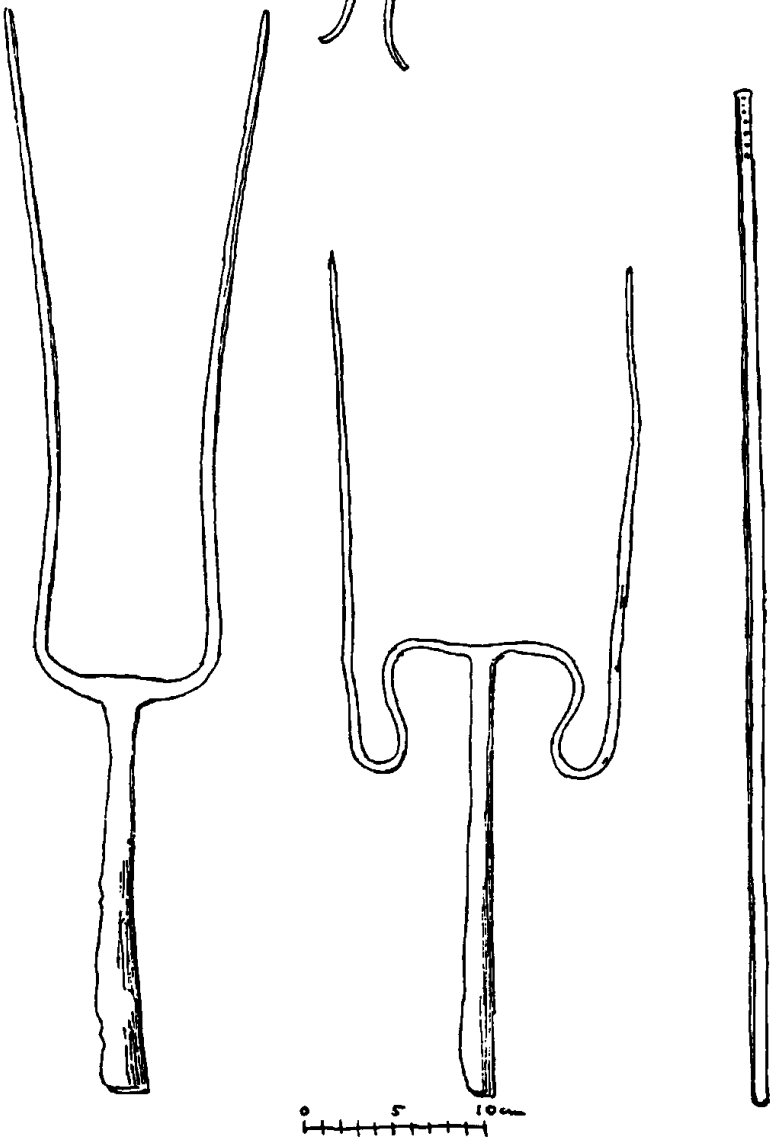
این زنگوله‌ها را شاید بتوان با شیءِ مفرغی عجیبی مقایسه کرد که کنداکف[1] آن را «تاوه ذغال» خواند. مشبک‌کاری روی آن همانند زنگوله‌ها است، اما کسی نمی‌داند که این شیء چه مصرفی داشته است.

در اینجا نمی‌خواهم تمام اشیای مفرغی ناشناخته را نوعی ابزار و آلات مربوط به اسب‌سواری معرفی کنم. چنگال‌های باریک و سبک ساخته‌شده از مس از جمله اشیایی هستند که به طبقه‌یی دیگر از آلات و ابزار تعلق دارد (شکل ۲۶۰). این اشیا همیشه همراه با لوله‌های دراز یافت می‌شوند که یک سر آن مشبک است. یکی از نقشمایه‌های رایج بر روی سفال جمدت‌نصر و اوایل ایام سومر تصویر دو ایزد یا دو مرد نشسته است که با چنین لوله‌هایی مشغول نوشیدن از درون خمره‌یی بزرگ‌اند. نمونه‌های ساخته‌شده از

1. Kondakoff



شکل ۲۵۹



شکل ۲۶۰

طلای همین‌گونه چنگال و لوله از شهر اور پیدا شده است. دو هزار سال بعد، یونانی‌ها شرح می‌دهند که ارمنی‌ها و تراسی‌ها و فریگیایی‌ها از همین‌گونه وسایل برای نوشیدن آبجو استفاده می‌کنند.(۱۰۲) چه‌بسا که این چنگال‌ها و لوله‌ها نیز در موارد مشابه همین‌گونه کاربرد داشته‌اند. علاوه بر اشیای کوچک ساخته از طلا و مس که از اور پیدا شده، وکاوشگران آنها را «قلاب» و «نیزه‌ی‌ماهی» اسم‌گذاری کرده‌اند. تعدادی چنگال با دو یا سه دندانه از قفقاز و کردستان(۱۰۳) و چینه‌ی سوم تپه‌حصار، مربوط به حدود ۲۰۰۰ ق‌م، به‌دست آمده است. در «بوبلوس»(۱۰۴) هم همین‌گونه چنگال پیدا شد. در بوبلوس، آنها را سه شاخه‌ی گوشت قربانی می‌خوانده‌اند که شاید اسم بامسمایی بوده است.

پس از کشف فلز، زیورآلات شخصی در ایران رواج می‌یابد و فراوان می‌شود. ظاهراً تمام مردم، چه مرد و چه زن، آنها را به‌کار می‌برده‌اند. حال آنکه در سومر، مردها از کاربرد این‌گونه زیورآلات خودداری می‌ورزند یا آنکه به حداقل اکتفا می‌کنند. در لوحه‌ی ۳۰، زیورآلات ساخته از طلا و نقره و سنگ‌های قیمتی نشان داده شده‌اند. از اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، در تپه‌گیان مروارید اصل استفاده می‌شود. مرواریدی که خود من صاحب نمونه‌های بسیار خوبی از آن هستم. این مرواریدها را باید از خلیج فارس وارد کرده باشند.

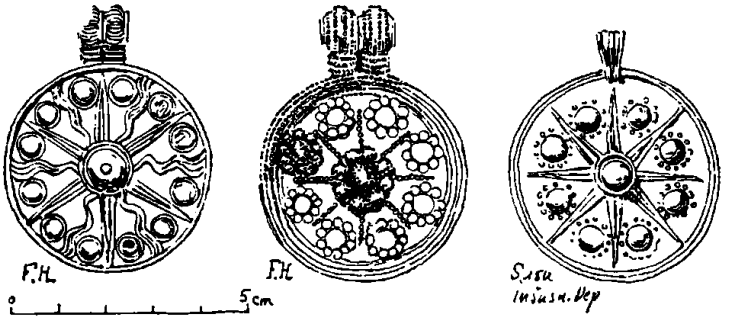
قطعات بزرگ و نازک و بیضی‌شکل عقیق رنگین چنان در تپه‌گیان فراوان است که باید احتمال داد در همان حوالی و اطراف یافت می‌شده است. در همان لوحه‌ی ۳۰، نمونه‌های سوارشده بر روی طلا و نقره دیده می‌شود. آنها را از طول سوراخ می‌کرده‌اند. دو عقیقی که به لحاظ شباهت زیاد به یکدیگر باید گفت آنها را از ایران وارد کرده بودند، در گورهای قبرستان «الف» کیش یافت شد تاریخ آنها به اوایل ایام تاریخی می‌رسد.(۱۰۵) تعداد زیادی نیز از تل عقرب نزدیک خفاجه و بغداد به‌دست آمد.(۱۰۶)

کاربرد عقیق رنگین منحصر به ادوار نخستین نیست. اما در دوره‌های بعد، عقیق‌ها دیگر همشکل نیستند، بلکه فقط تا حدودی به یکدیگر شباهت دارند. این مطلب با مقایسه‌ی دو قطعه عقیق با یکدیگر روشن می‌شود؛ قطعه‌یی که اسم «ابی‌سین»[1]، از سلسله‌ی سوم اور، بر روی آن آمده و قطعه‌یی که به توکولتی نین اورته‌ی دوم[2] تعلق داشته است و هر دو قطعه در موزه‌ی لوور می‌باشند. همین‌گونه سنگ‌های عقیق از چینه‌ی سوم «آنو» نیز به‌دست آمده است.(۱۰۷)

در لوحه‌ی ۳۰، آویز ورودی از طلا تصویرشده که از تپه‌گیان است. حاشیه و روزنه‌های دندانه‌دار و ستاره‌یی هشت‌پر دارد که میان پرهای آن دایره‌های کوچک گذاشته‌اند. ظاهراً دایره‌های کوچک و نیز پرهای ستاره را با سنگ‌های نیمه‌قیمتی آراسته بوده‌اند. این طرح نماد ایزد ایشتار است. سه آویز طلا از همین نوع در شکل ۲۶۱ آورده شده است. دو آویز طرف چپ، نماد ایزد شمش و ایشتار هستند. اینها از اجزای گردنبندی متشکل از دویست مهره و هفت آویز هستند. این گردنبند در ۱۹۱۱ م، در نقطه‌یی واقع در جنوب

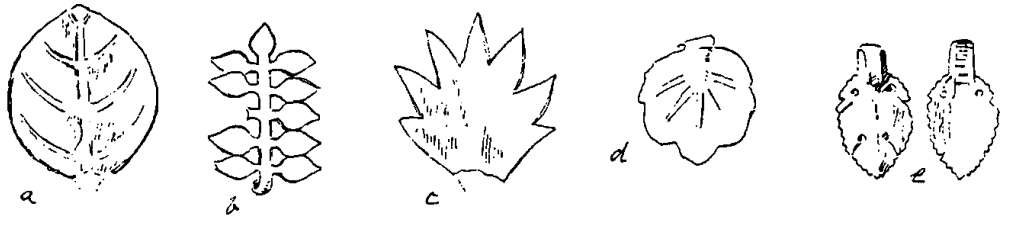
1. Ibi Sin 2. Tukulti Ninurta

بابل درکوزه‌یی سر به مهر، همراه با دیگر زیورآلات طلا و نقره و چهار مهر عقیق سوار بر قاب طلا یافت شد. این جواهرات باید به نخستین سلسله‌ی ایسین تعلق داشته باشد و نه به اولین سلسله‌ی بابل. به اواخر هزاره‌ی سوم ق م مربوط می‌شوند[۱۰۸]. نمونه‌ی سوم حکاکی شده و از معبد این‌شوشیناک شوش به‌دست آمده است. از روی محل پیدا شدن آن فقط می‌توان آخرین حد تاریخ آن را دریافت. قطعه‌ی چهارم که طرحی متفاوت، اما مرتبط، با آویز به‌دست‌آمده از تپه‌گیان دارد در بوبلوس پیدا شد، آن هم درکوزه‌یی انباشته از اشیای مختلف. از محتویات کوزه می‌توان حدس زد که به همان زمان دو قطعه‌ی دیگر، یعنی اواخر هزاره‌ی سوم، تعلق دارد.[۱۰۹] قرص خورشیدی از لاجورد اما ساده‌تر در مجموعه‌ی آقای ئی. نیوئل موجود است که به «کوری گلزوی دوم»[1] معاصر «آمنوفیس» سوم، حوالی ۱۴۰۰ ق‌م تقدیم شده است. احتمال می‌رود آن قطعه طلا و قطعات مشابه نقره و مس فراوان که از شوش[۱۱۰] به‌دست آمد نیز به همین زمان متعلق باشد. نمونه‌هایی از همین نوع در تپه‌گیان و نوزی پیدا شده است و دلالت دارند بر اینکه انواع زیورآلات رایج در بابل به فلات ایران نیز راه یافته بوده است.



شکل ۲۶۱

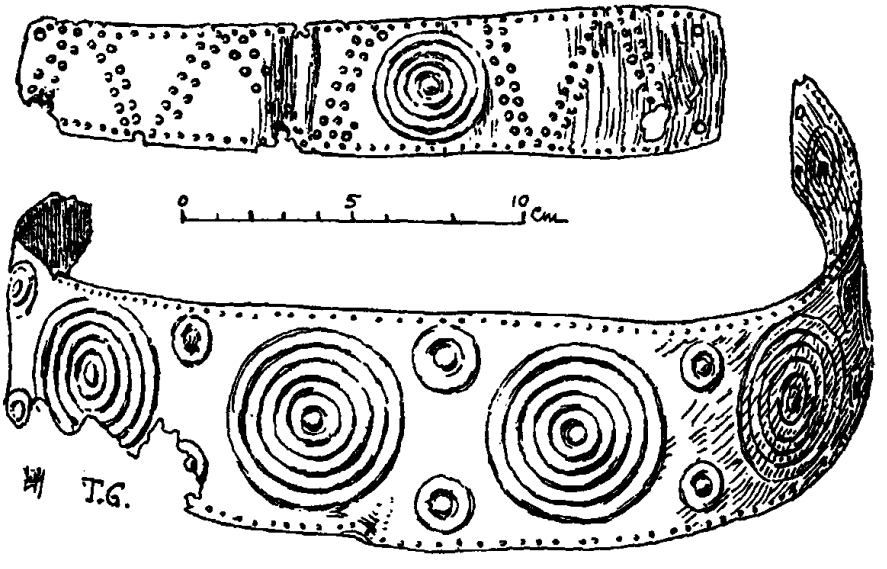
پاره‌یی از آویزهای یافت‌شده در معبد این‌شوشیناک، مانند برگ‌های طبیعی ساخته شده‌اند (شکل ۲۶۲). این‌گونه آویزه‌های برگ‌مانند در بابل و آشور ناشناخته‌اند، اما در میان مفرغ‌های لرستان نمونه‌های آن را می‌توان یافت. این نکته قرینه‌یی است که تاریخ آنها شاید به پیش از پایان سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد مربوط باشد.



شکل ۲۶۲

1. Kurigalzu

از انبوه تسمه‌های مسی نازک که به چرم یا پارچه می‌دوخته‌اند دو نمونه در شکل ۲۶۳ نشان داده شده است. تسمه‌ها معمولاً در گورها یافت می‌شوند. در گورها، اگر بر مچ دست‌ها یا زانوها باشند به صورت جفت راست و چپ، و اگر بر کمر یا گاهی بر پیشانی باشند به صورت تک دیده می‌شوند. طرح روی آنها معمولاً ساده، به صورت دایره‌هایی متحدالمرکز و ردیف‌هایی نقطه است که گاهی برجسته و گاهی سوراخ شده‌اند. در تپه گیان، به چینه‌ی سوم و دوره‌ی سلسله‌های اولیه تعلق دارند. آنچه در قبرستان الف کیش پیدا شده است[۱۱۱] به همین تاریخ مربوط می‌شود. همین طرح راکه با طلا ساخته شده است اندک زمانی بعد، در اور مـی‌یابیم[۱۱۲]. همین‌گونه ورق‌های طلا با همین نقش‌ها از «موچلوس» واقع در کرت و از «سیرا»[۱۱۳] به‌دست آمده است که به دوره‌ی «مینوسی» دوم، مقارن با سلسله‌ی ششم فراعنه‌ی مصر، تعلق دارد و بنابراین، کمی مؤخرتر است. نمونه‌های ساده‌تر مدت‌ها بعد از «جونو»، واقع در تالش[۱۱۴]، پیدا شد که تقریباً نسخه‌ی بدل نمونه‌های اروپایی است، مثل مفرغ معروف به نوردیک[۲] از شونن[۳][۱۱۵]. آنچه از لرستان به‌دست می‌آید به حد افراط تزیین شده است. صحنه‌های شکاری که بر روی نمونه‌های بسیار عالی حکاکی شده است و در موزه‌ی لوور حفاظت[۱۱۶] می‌شوند، در بسیاری از جزئیات وجوه مشترک دارند با نقوش حیوانی که بر روی کودورو [سنگ‌های علامت مرز] کاسی‌ها و پس از کاسی‌ها آمده است.[۱۱۷] هیتی‌های بغازکوی نیز از همین نوع پوشش‌های فلزی بر روی کمربندهای خود به کار می‌بردند، مثلاً بر کمر آن ایزدی که بر روی دروازه حجاری شده است و تبری از نمونه‌ی لرستان در دست دارد. بخشی از این‌گونه پوشش فلزی با نقش مارپیچ در بغازکوی یافت شد.[۱۱۸]



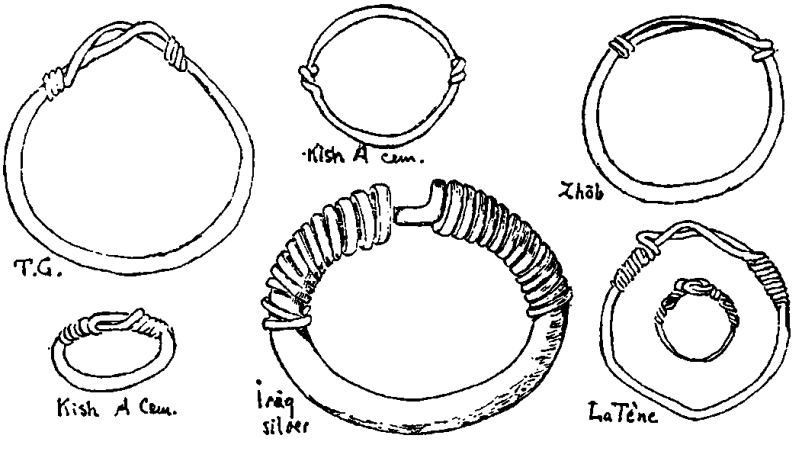
شکل ۲۶۳

1. Syra 2. Nordic 3. Schonen

علاوه بر گردنبندهای مهره‌یی، از طوق یا النگوهای طوق‌مانند نیز استفاده می‌کردند (لوحه‌ی ۳۰). تا به حال در سومر طوق یافت نشده است. شاید آنچه بر گردن مجسمه‌ی سنگی «دربند شیخان» (شکل ۳۰۱) آویخته‌اند نوعی طوق باشد. در ایام تاریخی مادها و مدت‌ها بعد اشکانیان، اما نه ساسانیان، از طوق مضاعف به عنوان زیور استفاده می‌کردند. ظاهراً مادها و اشکانیان رسم به‌کار بردن طوق را از سکاها فراگرفته بودند.

کهن‌ترین نمونه‌ها از تپه‌گیان به‌دست آمده است و به دوره‌ی جمدت‌نصر یا سلسله‌های اولیه مربوط می‌شود (لوحه‌ی ۳۰). این طوق‌های نقره‌یی کاملاً تاب خورده‌اند. شمش باریکی از نقره را، با مقطع مربع‌شکل و اضلاع اندکی مقعر، به حول محور آن تاب می‌داده‌اند و دو سرش را نیز به شکل قلاب ظریفی خم می‌کردند. از معبد این‌شوشیناک، النگوی طلایی به دست آمده[۱۱۹] که با همین شیوه ساخته شده است. شمش‌های باریک مفرغی و نقره‌یی راکه مقطع مربع‌شکل داشتند، با تاب دادن و پیچاندن به صورت طوق درمی‌آوردند. تهیه‌ی طوق مفرغ ریخته‌شده که دو انتهای آن به یکدیگر گره بخورد بعدها رایج شد. طوق ریخته‌شده‌ی بدون تاب، با مخروطی مضاعف در وسط و بدنه‌ی استوانه‌یی اندک برآمده از مشخصات طوق‌های لرستان و تالش است.[۱۲۰]

اغلب النگوها و خلخال‌ها باز بوده و انتهای آنها را با شیارهای ساده آراسته‌اند. انبوهی حلقه‌های فلزی ساده در اندازه‌های گوناگون وگاهی بسیار بزرگ وجود دارد که یا مخصوص وزن کردن‌اند و یا شکلی مناسب حمل و نقل فلزات.[۱۲۱] این دو فرض با یکدیگر منافاتی ندارند. شمش‌های فلزی را حلقوی می‌کردند تا حمل و نقل آن آسان‌تر شود. هنگام معامله حلقه‌ها را وزن می‌کردند. در سرتاسر عصرهای مس و مفرغ، در اروپا نیز دقیقاً از همین شکل‌ها و قواره‌ها برای حمل و نقل فلزات استفاده می‌شده است. اما این نوع همانندی، چه از نظر کمی و چه از نظر کیفی، مثلاً با شباهت‌های موجود در شکل انواع سفال و نقوش روی سفال تفاوت فاحش دارد. با آنکه نمونه‌های فراوانی جمع‌آوری شده است، هنوز باید به میزان زیادی بر این نمونه‌ها افزود تا بتوان این روابط و همبستگی‌های مربوط به فلزات را توجیه کرد.



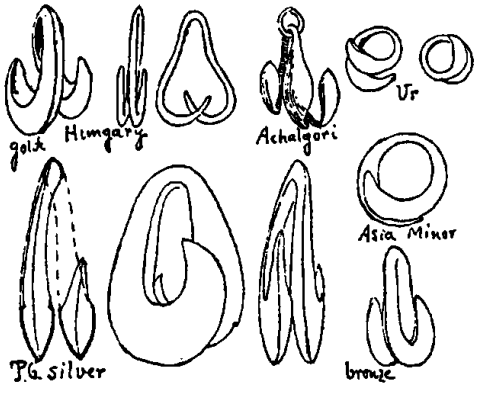
شکل ۲۶۴

النگوها و دیگر زیورآلاتی که در شکل ۲۶۴ آمده است مسئله‌ی دشواری را به‌میان می‌آورند. بازوبند مفرغی بزرگ تپه‌گیان را از میله‌ی گردی ساخته‌اند که وسط آن ضخیم و دو انتهایش باریک است. دو انتهای باریک و به‌هم‌پیچیده، سگک متحرکی را به‌وجود می‌آورد که گشاد کردن بازوبند را ممکن می‌سازد. دستبندهای کوچک‌تر و حلقه‌هایی که به همین شیوه ساخته شده‌اند از گورهای قبرستان الف کیش، یعنی دوره‌ی مسیلیم یافت شده است. همچنین بازوبندی ــ دقیقاً همانند تپه‌گیان ــ در «مقول‌غندای»، دره‌ی زهاب و نمونه‌یی از طلا در آشور به‌دست آمده است.(۱۲۲) در بغداد، دستبند نقره‌یی بسیار سنگینی خریداری شد که تفاوت ضخامت چنبره‌ی آن با دو انتهای سیم‌پیچی‌شده‌اش بسیار زیاد است. این دستبند اکنون در موزه‌ی بریتانیا است و می‌گویند از یکی از نقاط باستانی سومر به‌دست آمده است. زیورآلاتی که شرح داده شد از نظر زمان ساخت، با یکدیگر تفاوت بسیار دارند؛ اما به لحاظ شکل ظاهری، مشخصات زیورآلات دوره‌ی موسوم به «تِن»[1] در اروپای مرکزی را دارند. این دوره جدیدتر از آن است که در شرق از آن تقلید کرده باشند.

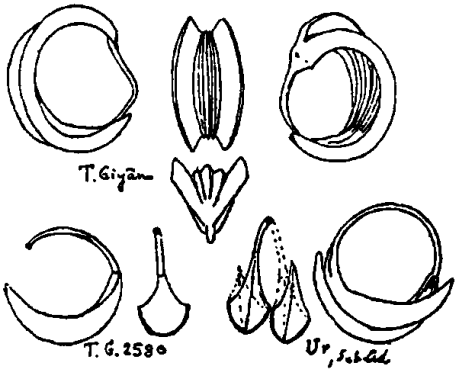
دو مارپیچ مضاعفی که در لوحه‌ی ۳۰ نشان داده شده است، حتی از این هم اروپایی‌ترند. در تپه‌گیان، از این مارپیچ‌ها فراوان به‌دست آمده است. نمونه‌ی نقره‌یی آن از نمونه‌ی مسی بیش‌تر است. پراکندگی این نمونه در اروپا، در عصر مفرغ از هلند به سرزمین‌های راین، مکلنبرگ، دانمارک، ژوتلند، سودرمانلند، لهستان، سیلزی، بوهم، هاشتات و ایتالیا و از آنجا به قفقاز (کوبان) می‌رسد. در فلات ایران و نواحی اطراف در اشنونک و تپه‌حصار دو پیدا می‌شوند. اما در حوزه‌ی سومر دیده نشده است.(۱۲۳)

هر جا از این‌گونه مارپیچ یافت شود، معمولاً با انواع سنجاق و زیورآلاتی مانند گوشواره همراه است که در شکل ۲۶۵ و لوحه‌ی ۳۰ تصویر شده است. یک جفت گوشواره‌ی بزرگ نقره‌یی را از ورق نازکی ساخته‌اند که تا و خم شده است. این گوشواره با آنکه ورم‌کرده می‌نماید، شکلی دلپذیر دارد. گوشواره‌های همانندی از جنس طلا، از عصر مس ترانسیلوانیای مجارستان به دست آمده است. نمونه‌ی گوشواره‌یی از «آخال‌گوری»، قفقاز(۱۲۴) نشان می‌دهد که این گوشواره‌های بزرگ را چه‌گونه از گوش آویزان می‌کرده‌اند. اگر نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تپه‌گیان را در کنار نمونه‌ی به‌دست‌آمده از ترانسیلوانیا بگذاریم مسئله‌یی را به روشن‌ترین وجه درمی‌یابیم که باید حل شود؛ این دو جفت گوشواره نسخه بدل یکدیگرند. در هر دو محل، این گوشواره‌ها، از نظر شکل، با زیورآلات مقدم و مؤخر بر خود رابطه‌یی اصیل دارند. هر دو بومی سرزمین خود هستند. پس امکان ارتباط بازرگانی منتفی است. به علت بعد مسافت هیچ‌گونه تماس مستقیم بین آنها ممکن نبوده است. معهذا تردیدی نمی‌توان داشت که هر دو آنها ساخته‌ی دست یک زرگر است.

1. La Tène



شکل ۲۶۵



شکل ۲۶۶

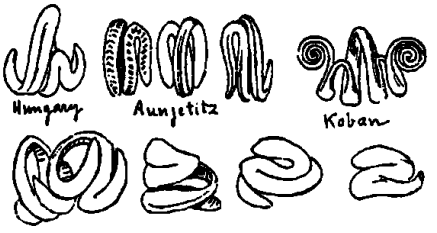
نمونه‌یی مفرغی از تپه‌گیان، توپر و سخت است. با مفرغ ریخته از ورق چکش‌خورده تقلید کرده‌اند. در شکل ۲۶۵، نمونه‌ی ساده‌تر آن با عنوان «آسیای صغیر» مشخص شده است. این نمونه در استانبول خریداری شد. همانند آن نیز از چینه‌ی دوم «تروا» به‌دست آمده است. در سومر، ازجمله در مقبره‌ی سلطنتی اور از این نمونه فقط نوع اروپایی‌اش، آن هم از طلا و نقره، فراوان یافت شده است. معمولاً آن را همراه با نمونه‌ی نوع دیگری از انگشتر می‌یابند که با سیم باریک مارپیچ ساخته می‌شود. قبرستان سلطنتی اور به روزگار «انانتوم‌انتمنه»[1] لاگاش، یعنی حوالی سده‌ی بیست و هشتم پیش از میلاد، تعلق دارد. به قرینه‌ی مکاتباتی که با فراعنه‌ی سلسله‌ی ششم به تاریخ سده‌های بیست و ششم یا بیست و چهارم پیش از میلاد انجام شده، رسم است که تاریخ تروای دوم را در حدود ۲۶۰۰-۲۰۰۰ ق‌م محسوب نمایند. اما تاریخ تروای دوم برای اشیای فوق خیلی جدید است. این مورد را برای آن ذکر می‌کنم تا از آشفتگی حکمفرما بر تطبیق تاریخ‌های اروپای پیش از تاریخ با تاریخ‌های شرق باستان نمونه‌یی به دست داده باشم.

گواه وجود ارتباط نزدیک میان اور و تپه‌گیان باستانی از یک‌سو و اروپای پیش از تاریخ از سوی دیگر، گوشواره‌ی بزرگی است که در شکل ۲۶۶ و لوحه‌ی ۳۰ تصویر شده است. این گوشواره از ورق طلای نازک و ظریف ساخته شده است و سیمی قابل ارتجاع را به آن جوش داده‌اند. این نمونه به علت همانندی با گوشواره‌های «شوب ـ اد»، شهبانوی اور، شهرت جهانی یافته است. نسخه‌ی بدل آن، که از تپه‌گیان به‌دست آمد، از مس و شاید هم از نقره باشد. یک جفت از همین نمونه نیز در شاه‌تپه واقع در شمال شرقی ایران پیدا شد.(۱۲۵)

در تپه‌گیان، نوعی انگشتر نقره‌یی مارپیچی پیدا می‌شود که همانند آن نیز از اروپا به دست می‌آید. همان‌گونه که در شکل ۲۶۷ نشان داده شده است، این‌گونه انگشترهای کوچک همیشه جفت هستند و از

1. Eannatum Entemana

میله‌ی گرد نقره‌یی ساخته شده‌اند که مثل مار به دور خود می‌پیچد. از نوع همان انگشترهای مشهور «گره‌خورده»ی اروپایی‌اند که در مجارستان و بوهم و موراویا و سیلزی و اسکاندیناوی فراوان پیدا می‌شوند. در این مورد نیز امکان مبادله‌ی بازرگانی یا تماس مستقیم منتفی است. اما تمام آنها، چه آسیایی و چه اروپایی، کار دست یک صنعتگر است. هیچ الزامی برای اینکه اینها با این شکل مشخص ساخته شوند در کار نبوده است. آنچه آنها را به این شکل و ریخت درآورده ذوق و سلیقه‌ی هنرمندی واحد بوده است.

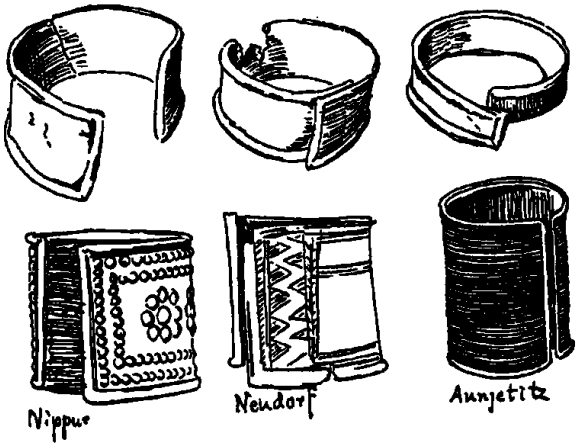


شکل ۲۶۷

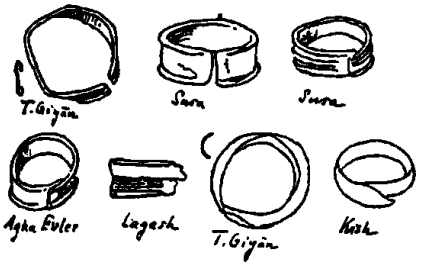


شکل ۲۶۸

همچنانکه شکل این نمونه زیورآلات با زیورآلات از نوع اروپایی آن شباهت نزدیک دارد، نمونه‌ی گوشواره‌یی هم که در شکل ۲۶۸ آورده شده است، با نمونه‌های سومری ـ بابلی مشابهت دارد. این گوشواره که از تپه‌گیان به دست آمده، از نقره ساخته شده و چون هلالی است که قطره‌یی از آن می‌چکد. نمونه‌های سومری ـ بابلی معمولاً از طلا هستند. از نمونه‌هایی که قطره‌ی آنها به شکل دو تخم‌مرغ است هنوز نمونه‌یی سالم و آسیب‌ندیده پیدا نشده است.



شکل ۲۶۹



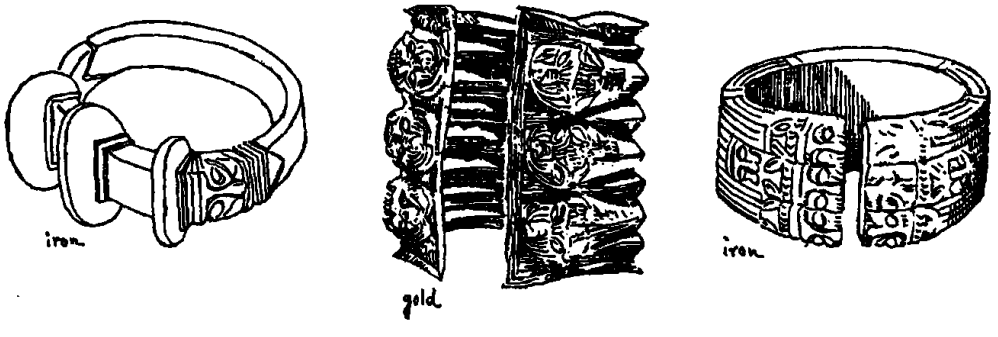
شکل ۲۷۰

دیگر اقسام دستبند و انگشتر با ورقه‌های فلزی پهنی ساخته می‌شد که لبه‌ی آنها پیچیده بود (شکل ۲۶۹). نمونه‌های نقره‌یی تپه‌گیان ساده و بی‌پیرایه است. دستبند نقره‌یی دیگری از نیپور[۱۲۶]، همانند

ورقه‌های پوششی تپه‌گیان، با دایره‌ها و نقطه‌ها تزیین یافته است که به دوره‌ی «گودآ» منسوب می‌شود. نمونه‌هایی هم از قبرستان الف‌کیش به دست آمده است. خلخال‌هایی با همین شکل و طرح‌های شبیه طرح‌های ایرانی، متعلق به اوایل عصر مفرغ، در اتریش و بوهم و لهستان یافت شده است. در اونج‌تیتز[1]، دقیقاً مانند تپه‌گیان، اینها همیشه همراه با حلقه‌های گره‌خورده یا مارپیچ و سنجاق دیده شده‌اند. آنگاه که درباره‌ی نوعی پیاله‌های سیاه‌رنگ شرح می‌دادیم، به وضع استثنایی فرهنگ اونج‌تیتز در اروپای پیش از تاریخ اشاره کردیم.

حلقه‌های انگشتریی با همین شیوه ساخت (نمونه‌های تپه‌گیان نقره‌یی‌اند) در «لاگاش» دیده شده است (شکل ۲۷۰). آنها را به دوره‌ی سارگن منسوب می‌دارند، اما احتمال می‌رود قدیم‌تر باشند. نمونه‌های مفرغی همین شیء از معبد این‌شوشیناک[۱۲۷] و آغااولر[۱۲۸] تالش به‌دست آمده است. نوع دیگر آن با مقطع بندبند و ساخته از ورق فلزی، در تپه‌گیان و گورستان الف‌کیش دیده شده است.

کمیاب‌ترین نمونه دستبندهای ایرانی، دستبندی از طلا است[۱۲۹] و معدودی که از آهن ساخته شده‌اند.[۱۳۰]



شکل ۲۷۱

یکی از این دستبندهای آهنی وسیله‌یی برای گشودن دارد (شکل ۲۷۱). از همین نمونه با مفرغ نیز تقلید می‌کرده‌اند. این نوع دستبند سه قرص برجسته در وسط و دو سر شیر سنت‌ساخت در طرفین دارد. خود حلقه‌ی دستبند چهارلبه دارد. دستبند آهنی دیگری که سنگین و پهن و اندکی باز است، چنان زینت یافته که گویی از تعدادی حلقه ساخته شده است. در شکاف دستبند، هر یک از حلقه‌ها به سرکوچک شیری منتهی می‌شود و در جای جای روی دستبند سر شیرهای دیگری نصب کرده‌اند. از قرار معلوم، این دستبندهای آهنین را به همان شیوه‌یی می‌ساخته‌اند که خنجرهای آهنی را درست می‌کرده‌اند و پیش از این شرح داده شد.[۱۳۱] تمام نکاتی که در آنجا متذکر شدیم درباره‌ی دستبندهای آهنین نیز صادق است. این زیورآلات بسیار گرانبها به‌شمار می‌آمدند. خود مصرف آهن برای ساختن زیورآلات دلالت دارد بر عصر پیش از رواج

1. Aunjetitz

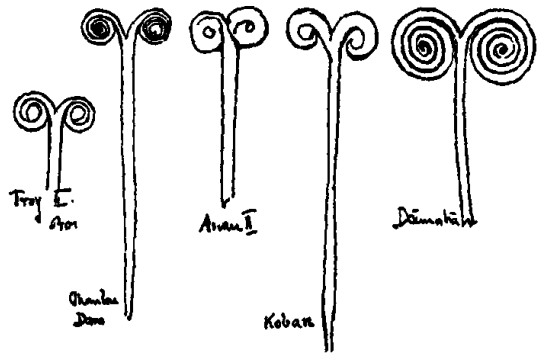
آهن. مراد از عصر پیش از آهن، آن روزگاری است که نخستین کوشش‌ها برای کارکردن با آهن آغاز شده بود که تقریباً می‌شود اواخر سده‌ی پانزدهم و اوایل سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد.

دستبند طلای ساخته‌شده از ورق طلای چکش‌خورده و حکاکی‌شده تقلیدی بود از دستبند آهنی، دستبند آهنی که الگویی زیبا و ارزشمند شناخته می‌شد. البته آنچه با طلا تقلید می‌شد به‌مراتب از آنچه الگو بود ظریف‌تر از کار درمی‌آمد. مانند سرهای شیر وسیله‌ی تیغ تیزکنی ساخته از طلا و به‌دست‌آمده از شوش که به‌مراتب از نمونه‌ی مفرغی لرستان ظریف‌تر می‌نمود (شکل ۲۵۳). یا مانند دستبند مفرغی ساده‌تری که آن نیز تقلیدی بود و در مجموعه‌ی «دیویدویل»[1] در پاریس موجود است. خودم نیز بخشی از دستبندی را در اختیار دارم که دقیقاً همان شکل را دارد، ولی جنس فلز آن روی خالص است. از زیورآلات به معنای واقعی کلمه که بگذریم، از تمام نقاط تاریخی کاوش‌شده در ایران به‌ویژه از تپه‌گیان و لرستان، انبوه عظیمی از سوزن و سنجاق نقره‌یی و مسی و مفرغی به‌دست آمده است. اندازه‌های آنها در حدود ۴ تا ۱۲/۵ سانتیمتر متفاوت است. همیشه تک هستند و احتمالاً برای آرایش مو وگیسو به‌کار نمی‌رفته‌اند و وسیله‌ی بستن شنل و انواع دیگر جامه بودند.

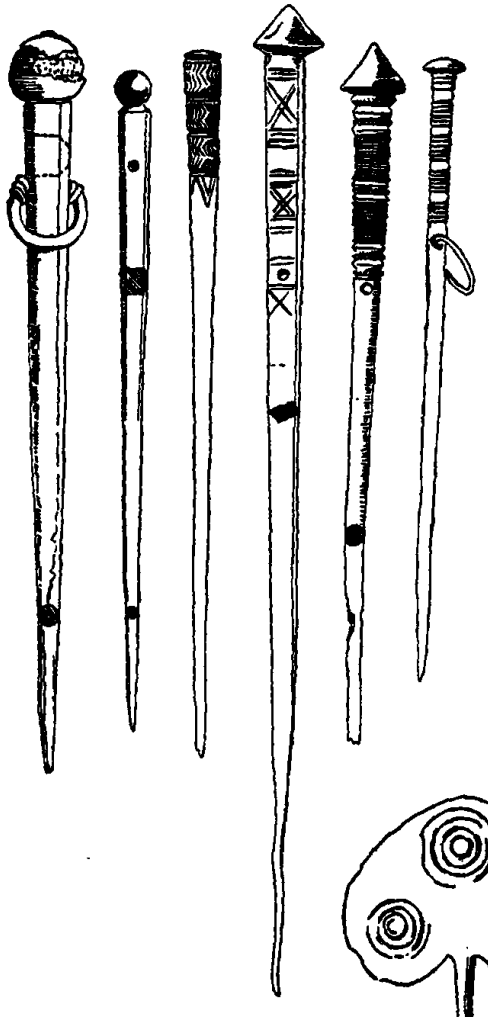
اولین نمونه‌ی شکل ۲۷۲، یکی از دو سنجاق مجموعه‌ی شخصی خودم است. این سنجاق از مس (یا مفرغ؟) است. مقطع آن در بالا هشت‌ضلعی است و چون به پایین می‌رسد دایره می‌شود. نزدیک سرش سوراخی است که حلقه‌یی نقره‌یی در آن جای داده‌اند. سرش کره‌یی است از جنس خمیر که بالا و پایین آن را با ورق بسیار نازک نقره پوشانده‌اند، به‌طوری که بخشی از مغز آن دیده می‌شود. این‌گونه سنجاق با این مشخصات، شهرتی همچون نمونه‌های ساخته شده از طلای آن دارد که از قبرستان الف‌کیش و آرامگاه‌های سلطنتی اور پیدا شده است.(۱۳۲) این نمونه‌ها به دوران اولین سلسله‌هاتعلق دارد که با چینه‌ی سوم (یا اواخر چینه‌ی چهارم) تپه‌گیان مطابق است. بیش‌تر سنجاق‌ها از این چینه به‌دست می‌آیند. چنین سنجاقی، که سر آن شکسته بود، از دفینه‌یی همزمان با معبد این‌شوشیناک کشف شد. دقیقاً همانند آن، سنجاقی از تپه‌گیان است که به مجموعه‌ی شخصی خودم تعلق دارد.(۱۳۳)

نمونه‌ی دوم شکل ۲۷۲ از مس (؟) و به همین شکل است، فقط بر سر آن سنگ لاجورد کوچکی کار گذاشته‌اند. در قبرستان الف‌کیش(۱۳۴) نیز از این نوع دیده شده است و بنابراین، این دو نوع همزمان‌اند. «دو ژنویاک»[2] در «لاگاش»، سنجاقی با همین شکل از مس یافت که آن را به عصر جدید اوروک منسوب می‌دارد(۱۳۵).

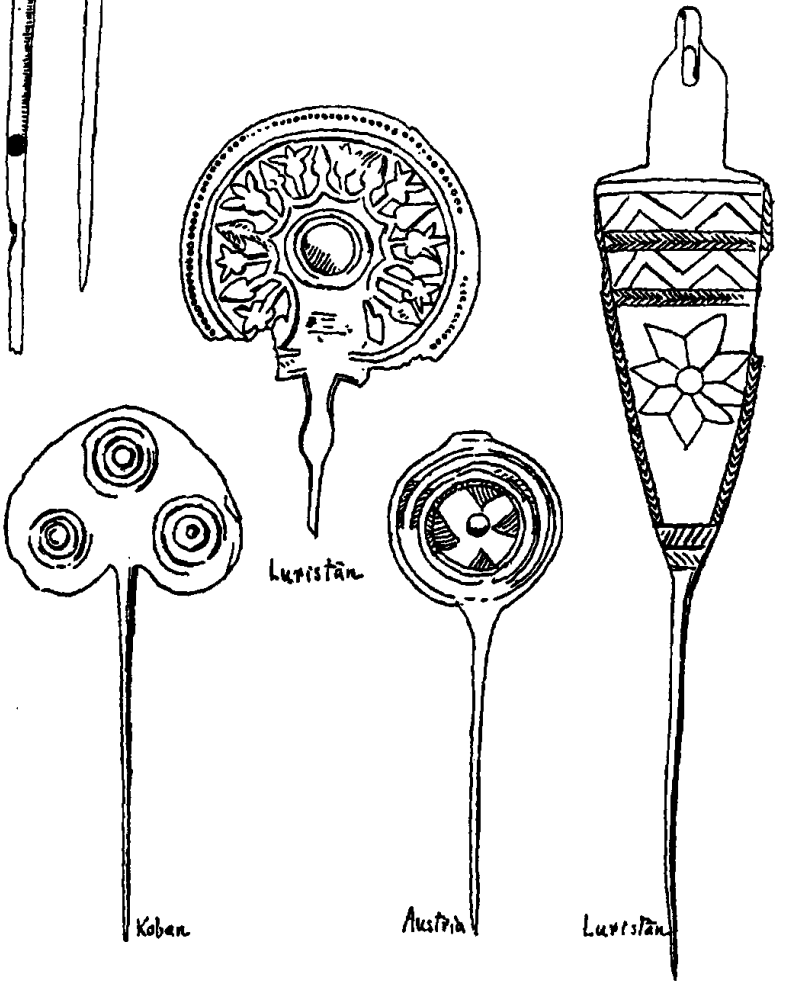
1. David Weill 2. De Genouillac



شکل ۲۷۳



شکل ۲۷۲



شکل ۲۷۴

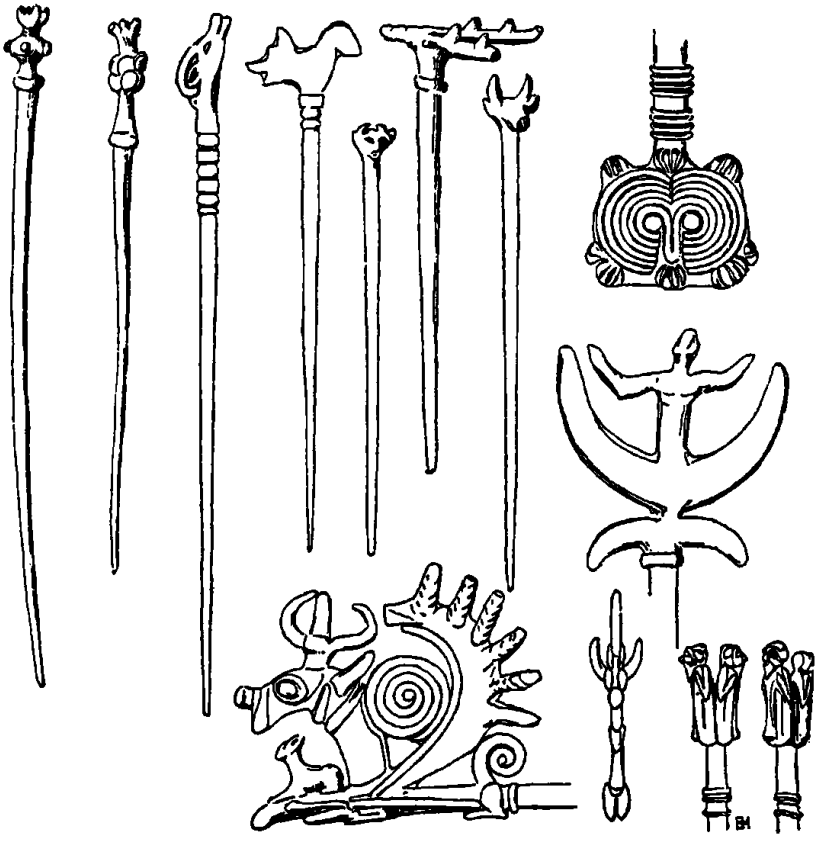
سنجاق‌های ۴ و ۵ متأخر هستند. باستان‌شناسان اروپای پیش از تاریخ، نمونه‌ی ۳ را «سنجاق ورم‌کرده» می‌خوانند. سنجاق ۶ به چینه‌ی دوم تپه‌گیان، یعنی هزاره‌ی دوم اختصاص دارد. از مطالعه‌ی انبوه سنجاق‌های جدیدتر تپه‌گیان، که همانند را آنها در پایان دوره‌ی کاسی‌های بابل و در تالش (دریای کاسپین) و اروپا مشاهده می‌کنیم، صرف نظر می‌نماییم.

سنجاق‌هایی که سر آنها دو مارپیچ قرینه (شکل ۲۷۳) دارد در پهنه‌ی بسیار وسیع‌تری رواج دارند. این سنجاق‌ها در ایران، در چینه‌ی دوم «آنو» و دامغان[۱۳۶] دیده می‌شوند. در مشرق نیز در «چنهودارو» سند[۱۳۷] از دوره‌ی «چهوکار»، که تقریباً معادل دوره‌ی اکد است، پیدا شده‌اند. در قفقاز، مثلاً در کوبان فراوان‌اند. در تروای دو و سیکلادس و ایتالیای عصر عتیق نیز یافت می‌شوند. هرجا از این نمونه سنجاق دیده شده همیشه همراه بوده است با دیگر زیورآلاتی که شکل مارپیچی دارند. این‌گونه شکل‌ها به‌تحقیق سومری نیستند. آنچه مایه‌ی تعجب و شایان توجه و مطالعه می‌باشد این واقعیت است که این اشیا در ضمن آنکه از اروپا تا هندوستان همه جا فراوان‌اند، به سرزمین‌های تمدن‌های باستانی خاور نزدیک راه نیافته‌اند.

در شکل ۲۷۴، چهار نمونه سنجاق از نوعی دیگر که رواج بسیار داشته تصویر شده است. سنجاق‌هایی که سر آنها به صورت قرص یا دایره است و در لرستان معمولاً از ورق فلز قلمزده ساخته شده‌اند. در شمال ایران معمول بود که آنها را قالب‌ریزی کنند. تزیینات روی نمونه‌های لرستان یادآور طرح‌های دوره‌ی میانه‌ی آشوری (۱۴۰۰-۹۰۰ ق‌م) است.[۱۳۸] تاریخی که با دیگر مشخصات تاریخگذاری مفرغ‌های لرستان همنوایی دارد. یک نمونه از لرستان که در شکل ۲۷۴ آورده شده، سرش به ماله‌ی بنایی شبیه است و کاملاً اروپایی می‌نماید. دو نمونه‌ی دیگر در همین شکل، یکی از شبه‌جزیره‌ی «کوبان» در قفقاز و دیگری از «نیوذُرف» اتریش به عصر مفرغ آن سرزمین تعلق دارد.

سنجاق‌هایی که سر آنها به شکل حیوانات است، آنچنان‌که در شکل ۲۷۵ گروه‌بندی شده‌اند، نوع فراوان سنجاق در دوره‌ی جدید لرستان است. کهن‌ترین و در ضمن ساده‌ترین نمونه‌ها ظاهراً آنهایی هستند که سر کوچک گاو نر یا سر دیوی را دارند و از گورستان الف کیش می‌باشند. آن نمونه که سرگوزن دارد از «گوک تپه» نزدیک ارومیه به دست آمد.[۱۳۹] وصفی که می‌گوید: «میخ‌های مربوط به نعش مردگان را گاهی در سوراخ گوش و گاهی از بالای سر آنها، به طور عمودی، در جمجمه فرومی‌کرده‌اند.» اگر درست و قابل اطمینان باشد، دلالت بر این دارد که از اینها استفاده‌یی ثانوی نیز می‌شده است. دقیقاً به همان شیوه‌یی که در گورهای لرستان اشیای گوناگون را به ترتیبی کنار یکدیگر می‌نهادند که هیچ ارتباطی با کاربرد اولیه و اصلی آنها نداشت. مصرف ثانوی این سنجاق‌ها نیز هر چه بوده، اثری بر کاربرد اولیه‌ی آنها، به عنوان سنجاق شنل و ردا، نداشته است. تمام نمونه‌های دیگر شکل ۲۷۵ از لرستان است. حتی نمونه‌های ساده‌یی که سر بز یا پرنده‌یی را دارند قدمت زیاد ندارند. حیوانات بالدار و شاخدار که در پایین شکل آمده‌اند، نماینده‌ی گویاتر

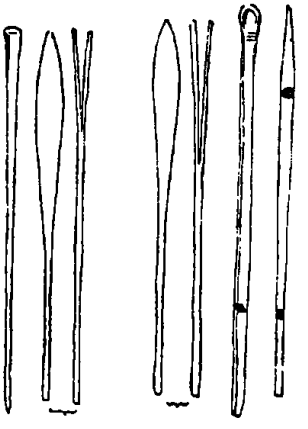
و شفاف‌تر هنر لرستان‌اند. سر شیری که به نقش مارپیچ متحدالمرکزی، نه چندان غیرمعمول، تبدیل شده از سرهای عجیب «هومبابا»[1]ی[۱۴۰] بابلی اقتباس شده است. نوع ساده و به‌عاریت گرفته‌شده‌ی این نقش در لرستان رواج بسیار داشته است. این نقش دارد. از یک‌سو، از روبه‌رو شباهت بسیار دارد با نقش «شکمباره» چینی و از سوی دیگر، نیمرخ آن بستگی بی‌واسطه دارد با نقش معروف «سرعقاب» اوردوس‌های مغولستان و سکاها (با شکل ۲۹۲ مقایسه شود). مردی که با دست‌های گشوده در میان هلال ایستاده است باید مفهومی دینی را ایفاد کند. اما جالب‌ترین نمونه، سنجاق گوشه راست پایین شکل است و دو نفر پیرمرد را نشان می‌دهد که پشت بر پشت یکدیگر نهاده‌اند. با نهایت ظرافت و مهارت ساخته شده است و فقط سه‌چهارم اینچ قد دارد. با آنکه فقط سرهای مفرغی سنجاق به‌جا مانده‌اند، اما بدنه‌ی سنجاق‌ها آهنی بوده است. دو سنجاقی که انار دارند برای نشان دادن یکی از فراوان‌ترین و رایج‌ترین نمونه‌های لرستان آورده شده است. انار میوه‌ی بومی ایران است. شکل انار از دوره‌ی کاسی‌ها به بعد، در بابل و آشور یکی از رایج‌ترین طرح‌های تزیینی با گیاه بوده است.[۱۴۱]



شکل ۲۷۵

1. Humbaba

از انبوه سوزن‌ها و اشیای مشابه چشم‌پوشی می‌کنیم و به ذکر معدودی از وسایل پیرایش، از جمله انواع موچین‌ها، اکتفا می‌کنیم. دو نمونه‌ی یافت‌شده در تپه گیان، چنان در اثر زنگ‌زدگی آسیب دیده‌اند که به یک قطعه تبدیل شده‌اند. آنها را در شکل ۲۷۶ می‌توان دید. اینها از نمونه‌ی زیورآلات به‌دست‌آمده از آرامگاه سلطنتی‌اند.(۱۴۲) دو ژنویاک این‌گونه اشیا را، که به طور انفرادی در لاگاش یافت می‌شوند، به دوره‌ی اوروک منسوب می‌دارد. این‌گونه اشیا در اروپای پیش از دوره‌ی «هالشتات» دیده نشده است. دوره‌یی که شروع آن را ۱۵۰۰ یا ۱۲۰۰ ق‌م می‌دانند.



شکل ۲۷۶

به هنگام مطالعه و تجزیه و تحلیل سفال فلات ایران، به‌دفعات یادآور شباهت‌های آن با سفال اروپا و چین دوردست شدیم. این‌گونه شباهت را معمولاً حاصل تماس مستقیم می‌دانند. گاهی حوزه‌های فرهنگی مرزهای مشترک دارند و گاهی مرزهایی که در یکدیگر تداخل یافته‌اند. بنابراین، شکل اشیا، تزیینات روی آنها و فنون به‌کار رفته ــ هر چند که در شرایط محلی ریشه‌های عمیق‌تر دارند ــ و اندیشه‌ها و علایم و نمادها گاهی حرکت می‌کنند و انتقال می‌یابند. حتی لازم نیست که تماس مستقیم یا غیرمستقیم وجود داشته باشد.

اما روابط متقابل فرآورده‌ها و تولیدات فلزی، در گستره‌ی سرزمین‌های پهناور، طبیعتی به‌کلی متفاوت دارد. در میان فرآورده‌های فلزی، چه‌بسا اشیایی می‌یابیم که نه‌تنها با فرایند فنی واحدی تولید یافته‌اند بلکه شکل آنها نیز نسخه‌بدل یکدیگر است. هر چند شکل اشیای فلزی تولیدشده متأثر از فرایند تولید است، لزومی ندارد که تمام آنها نسخه‌بدل یکدیگر باشند. شکل آنها به‌آسانی می‌تواند دلبخواه و ارادی باشد. اما آنچه در نواحی به‌کلی جدا از هم اغلب معمول است تولید اشیای کاملاً همانند، در چهارچوب مجموعه اشیایی مرتبط با یکدیگر است. این‌گونه یکنواختی در فن تولید به هیچ‌وجه الزامی در ذوق و سلیقه نیست و کسی یا عاملی آن را دیکته نمی‌کند. به‌عکس، اختلافات مکانی و قومی می‌بایست در تفاوت‌های تولیدی و شکلی انعکاس یابد. از اینها گذشته، این شباهت بسیار و نزدیکی تنگاتنگ ــ مگر در موارد استثنایی ــ فقط و فقط در قلمرو فلزات صادق بوده است و ملاحظه می‌شود که اشیای فلزی کاملاً همانند اغلب اوقات با

سفالی کاملاً متفاوت همراه است. مسلم است که این روابط نزدیک و همانندی‌های حیرت‌آور ناشی از تماس ــ که فقط می‌تواند مستقیم بوده باشد ــ یا تقلید، یا بازرگانی و یا انتقال اندیشه و رفت و آمد آدمیان نبوده است. برای حل این معما باید راه‌هایی دیگر را طی کرد.

در دشت‌های وسیع و پست خاور نزدیک که گهواره‌ی کهن‌ترین تمدن‌ها بوده و اغلب زیستگاه اقوامی است که به علت نوع زبان و دیگر روابط، «سامی» خوانده می‌شوند، هیچ‌گونه فلز یافت نمی‌شود. از ماجرای هابیل و قابیل و شجره‌نامه‌ی اعقاب و اخلاف آنان که در باب چهارم «سفر پیدایش» آمده است، همگان آگاه‌اند. این داستان آن آداب و رسوم اجتماعی را که در میان طوایف بدوی جاری و برقرار بود ــ اما به هیچ‌وجه محدود به سرزمین آنان یا سامی‌ها نبود ــ برملا و در معرض دید می‌گذارد. پس از آنکه هابیل به قتل می‌رسد، قابیل محکوم و ملعون و مطرود می‌شود. قاتل بالقوه‌ی قابیل نیز به نوبه‌ی خود، به هفت بار قصاص تهدید می‌شود. اما این بدان معنا نیست که قابیلِ برادرکش امان می‌یابد. اسم قابیل مفهوم «آهنگر» را می‌رساند. دقیق‌تر بگوییم، از آن معانی «معدنچی» یا «فلزکار» نیز مستفاد می‌شود. در این مورد هیچ‌گونه شک و تردید جایز و پذیرفتنی نیست، چه در غیر این‌صورت، داستان هابیل و قابیل اهمیت و جلوه‌ی خود را از دست می‌دهد. داستان، با توجه به علت‌ها و انگیزه‌ها، سعی دارد مشیت الهی را بر دو استثنا در امر قصاص معمولی توجیه کند: یکی، معاف بودن از قصاص برای قاتلی که اقرب خویشان مقتول است و دیگری، دیه‌ی بسیار سنگین‌تر از معمول برای کسی که «آهنگری» را به قتل رساند.

زندگی قدیم‌ترین اقوامی که به زبان سامی تکلم می‌کردند و همچنین اقوامی که با زبان‌های هندواروپایی سخن می‌گفتند به‌سختی متأثر از حق قصاص بود. مراد اصلی از این حق، تضمین بقا و دوام خانواده و طایفه بود. به‌عکس جوامع بومیان اولیه‌ی سرزمین‌های شرق نزدیک که آثار مادرسالاری در جامعه‌ی آنها هویدا است، در جوامع سامی و هندواروپایی نظام پدرسالاری محض برقرار بود. در کهن‌ترین روزگارها، احساسات خویشاوندی از خانه و خاندان فراتر نمی‌رفت و اثر نداشت. خاندان نیز عبارت بود از مجموع افراد ذکوری که خویشاوندی‌های نزدیک و هویدا می‌داشتند. خویشاوندی که در زبان‌های لاتینی با واژه‌ی «اگناتی»[1] و در زبان‌های ایرانی با لفظ «آداتا»[2] ابراز می‌شد. بسط این روابط به طیف وسیع‌تر طایفه و قوم که اصولاً همان مفهوم را داشت ــ یعنی داشتن تبار مشترک از نیای اساطیری، به جای درجات خویشاوندی مشخص و آشکار ــ پیشرفتی است که در طول تاریخ حاصل شده است. هرگونه واحد نژادی، از خانواده و خاندان گرفته تا طایفه و قبیله، نوعی سعی در تعیین مرز و محدود کردن این قانون بنیادین ضامن حق خویشاوندی است.(۱۴۳)

حق قصاص به علت فطرت و طبیعت این حق، قابل اجرا درباره‌ی اقارب بلافصل نیست؛ زیرا موجب

1. agnāti 2. ādātā

خاموشی اجاق خانواده و نابودی خاندان می‌شود. بنابراین، استثنایی قایل می‌شدند و قاتل را به کلی مطرود و مردود می‌کردند. هیچ قبیله‌یی هم نمی‌توانست او را در میان خود بپذیرد، اما به قتلش نمی‌رساندند.

دومین استثنا از حکم قصاص، استثنایی که باز در میان اقوام سامی زبان و هندواروپایی زبان مشترک بود، مربوط به زنده ماندن آهنگرها می‌شد، زیرا جایگزینی آنان ممکن نبود. آنچه زندگی آهنگران را حفظ و ضمانت می‌کرد، دیه‌ی بسیار سنگینی بود که اگر به قتل می‌رسیدند می‌بایست پرداخت شود. خود این واقعیت، که قوانین معمولی رایج در جامعه درباره‌ی آهنگران اعمال نمی‌شد، دلیل مثبت و قطعی است که آهنگرها در اصل به هیچ خاندانی تعلق نداشته و اصولاً بیگانه بوده‌اند. این استثنا که به منظور حفظ و نگاهداری آنان رعایت می‌شد، یکی از گام‌های نخستین در زمینه‌ی پیدا شدن حقوق بین‌المللی بوده است. محافظت اینان در فراسوی واحد نژادی بدوی، دلیلی آشکار دارد. با این اقدام، تجارتی حیاتی و ضروری، یعنی تجارت فلزات ممکن و میسر می‌شد.(۱۴۴)

برای استفاده از این حمایت و حفاظت، آهنگران می‌بایست آهنگر بودن خود را نشان دهند، یعنی ثابت کنند که واقعاً از جمله‌ی آهنگران‌اند. برای ثبوت چنین مطلبی، آنها گاهی با خود علامت یا نشانی داشتند. در تورات آمده است: «... و خداوند به قابیل نشانی داد تا هر که ورا یابد نکشد.». یعنی خداوند بر قابیل نشانی گذاشته تا همه بدانند که او به خداوند تعلق دارد و بنابراین، کسی نباید به او دست‌درازی کند.(۱۴۵) امروزه نیز طایفه‌ی «سولایب»[1]، آهنگران دوره‌گردی که عرب شده‌اند، بر پیشانی خود علامت چلیپا می‌گذارند. این علامت، صلیب مسیحیان نیست بلکه حرف T باستانی، آخرین حرف الفبا است. در خط میخی اکدی این حرف، همراه اسم اشاره برای خدا، «پرزیلو»[2] تلفظ می‌شد که مفهوم «آهن» را ایفاد می‌کرد. بنابراین، بعید نیست که «ت» سولایب در همان روزگار عهد عتیق و تورات، «نشان قابیل» بوده باشد.(۱۴۶)

از نسل قابیل «توبال» (توبَل) زاییده می‌شود که سازنده‌ی تمام وسایل و ابزار مسی و آهنی بود.(۱۴۷) اگر قابیل آهن را داغ و نرم می‌کرد، توبال چکش‌زن و آهنگری ماهر است. به عبارت دیگر، در روزگار توبال چکش‌زدن و آب دادن و دیگر فنون مناسب کارکردن با آهن ابداع و اختراع شده است. هیچ‌یک از دیگر بازماندگان قابیل طایفه و قبیله‌یی تشکیل نمی‌دهند و هر یک از آنان مظهر و نماینده‌ی یک حرفه و پیشه‌اند. حرفه‌های نه‌چندان پسندیده و خوشنام که معمولاً مردم سرگردان و رهگذر بدان می‌پردازند. حرفه‌هایی از قبیل: سفیدگری، تیغ‌تیزکنی، بندزدن، تله‌موش فروشی. این وضع تا امروز نیز ادامه دارد.(۱۴۸)

فقط اعقاب توبال به صورت طایفه و قبیله درمی‌آیند. همان قبیله‌یی که آشوری‌ها آنان را «تابال»[3] می‌خوانند و یونانیان تی‌بارنی‌ها[4] که ساکنان پونتوس بودند. بعدها در دیگر کتاب‌های تورات، با

1. Sulaib 2. *parzillu* 3. Tabal 4. *Tibareni*

«موشاخ»[1]ها تداعی می‌یابند. همان‌گونه که در سالنامه‌های آشوری با «موشکی»ها و نزد یونانیان با «موسخوی»ها ارتباط پیدا می‌کنند. مؤلفان کلاسیک، از هکاتئوس در آخر سده‌ی ششم پیش از میلاد گرفته تا استرابون و بطلمیوس، آنان را در ناحیه‌ی پونتوس جای می‌دهند و می‌گویند شهرهای آنان «امیسوس»[2] و «اوی‌نوی»[3] و «کمنه پونتیکا»[4] نام داشته و همسایه‌ی چلبی‌ها و یا به قول هومر «الیبه»[5] بوده‌اند. تابال‌ها و موشکی‌های مذکور در اسناد و مدارک هیتی‌ها و آشوری‌ها، در کاپادوکیه کنار ارتفاعات توروس می‌زیستند؛ در نزدیکی رشته کوه‌های آنتی‌توروس، حوالی شهر کومنه در کتونیه(۱۴۹) واقع در شمال غربی «هیلاکو» یا کیلیکیه اطراف «مزکه ـ قیصریه». این ناحیه که انبوهی است از کوهستان‌های غنی از نظر سنگ فلزات در همان نقطه‌یی است که سلسله کوه‌های تاروس خود را از فلات ارمنستان جدا می‌کند. مردم ساکن این سرزمین معدن‌یاب بودند و همیشه در جست‌وجوی سنگ‌های فلزی هر جا که از معدنی اثر می‌یافتند همان‌جا رخت اقامت می‌افکندند.

یکی از اقوام متحرک و رهگذر که تورات به آن اشاره کرده است، «محیر»[6] نام دارد. اسم این قوم در آیه‌ی یازدهم، باب چهارم از کتاب اول «تواریخ ایام» آمده است. همین واژه در زبان آشوری می‌شود محیرو[7] که معنای «پیله‌وری» و «دستفروشی» را می‌رساند. در تورات اینان از بازماندگان و اخلاف کلوبه[8] می‌باشند. «ار. ایسلر»[9] این اسم را مظهر قوم «محیر» که کارشان داد و ستد و خرید و فروش بود، می‌داند و آنان را همان چلی‌بونیت‌های[10](۱۵۰) بطلمیوس به‌شمار می‌آورد. در آثار هومر شواهد غیرمستقیمی در تایید این تعبیر و تفسیر وجود دارد. در ایلیاد (دوم، ۸۵۶) سرزمینی را که بعدها زیستگاه چلبی‌ها شد سرزمینی می‌داند که «هدیوس»[11] و «ارپیستروفوس»ها، یعنی پیله‌وران و دستفروشان، از آنجا برخاسته‌اند. بنابر شرحی که بر آپولونیوس نوشته‌اند، چلبی‌ها از نسل نیایی به نام «چلب» فرزند «ارس» پیدا شده‌اند. این اسم تلفظ یونانی همان اسم کلوبه است. چه‌بسا نام قبیله‌یی از نژاد کهن‌ترین مردم بومی آناتولی و ایران در این دو اسم انعکاس یافته است.(۱۵۱) هم در تورات و هم در نوشته‌های هومر، همیشه آهنگران دوره‌گرد با بازرگانان تداعی می‌یابند. شعری کهن از مصر روزگار فراعنه‌ی میانه ـ که شاید در اصل از این هم قدیم‌تر باشد ـ هنگام برشمردن امتیازات و برتری شغل دبیری، آن را با دیگر مشاغل مقایسه کرده است و می‌گوید: «تولیدکنندگان جنگ‌افزارها باید بارهای سنگین بر پشت چارپایان نهند و عازم دیار بیگانگان و غربت شوند.»(۱۵۲)

چلی‌بونیت که بطلمیوس متذکر آن است باید ناحیه‌ی «حماه» باشد. همان شهر «ناحاش» که در آیه‌ی دوازدهم، باب چهارم، کتاب اول «تواریخ ایام» آمده است و در آشوری می‌شود «نوهاش شه» یا «شهر مس». شاید هم چلیبون در وادی حلبون، در شمال دمشق واقع است که شراب آن مشهور بوده است. در کتاب

1. *Mōshākh* 2. Amisus 3. Oenoe 4. Comana Pontica 5. *Alybe*
6. *Mahir* 7. *mahiru* 8. *k^{e}lubh* 9. R. Eisler 10. Chalybonitis
11. Hodios

حزقیال (باب ۲۷، آیه‌ی ۱۸) می‌گوید: «با شراب حلبون». همراه بودن شراب‌اندازی با پیشه‌ی معدن‌یابی تصادفی نیست. درخت رز در آغاز بومی آسیای صغیر بود و از آنجا بود که رز و محصول آن به دیگر نقاط جهان رفت. دمیرمعدن محل معادن آهن قزوتنه نیز در نزدیکی قونیه، شهر شراب چلبی‌ها واقع است. نقاطی از قبیل «چلیبون ـ حلبون» و «چلی‌بونیتیس ـ نوهاش شه» باید اسامی خود را از مراکز تولیدی چلبی‌ها در امانوس و لبنان گرفته باشند. همین‌گونه ترکیب فلزکاری و تولید انگور را در کت‌پت ـ قزوین، (تاکستان)، واقع در ماد شاهد هستیم. محلی که به‌تحقیق یکی دیگر از جاهایی است توسط قزوتنی‌ها آباد شده بوده است. «محیر» یا پیله‌وران و دستفروشان نه‌تنها از تروا گذشته بودند، بلکه در آنتی‌توروس نیز رخت اقامت دایم نیفکندند. جمعی از آنان به اسم تابال یا تی‌بارنی‌ها در آن محل به‌جا ماندند و جمعی از آنان نیز از امانوس و لبنان سر درآوردند.(۱۵۳)

قوانین و اندیشه‌های ابتدایی درباره‌ی آهنگران و پیله‌وران، آنچنان‌که در داستان هابیل و قابیل و آثار هومر و اساطیر یونانی و افسانه‌های عامیانه‌ی آلمانی و شعر مصری منعکس شده است، نمی‌تواند منشأ و سرچشمه‌یی اخیر داشته باشد. آنگاه که داستان هابیل و قابیل نوشته می‌شد این قوانین و باورها دیرینه و تقریباً از یاد رفته بودند. در روزگار هومر نیز اسطوره شده بودند. اینها بایستی در همان ابتدای پیدایش فلز به‌وجود آمده باشند. آن روزگاری که معدنچیان و آهنگران واقعاً بیگانه بودند. اینان پیش از آنکه کولی‌ها سرگردانی را پیشه کنند، یکجانشینی را رها می‌کنند و به تقاضای پیشه‌ی خود، مسافت‌های دور و فواصل بعید را در نواحی پهناور پشت سر می‌گذاردند. دلایل فراوان و بی‌شمار برای اثبات این سرگردانی و بی‌خانمانی آنان به‌دست آمده است. اشیای مفرغی یافت‌شده در گردنه‌ی «لئوگ»[1] نزدیک سالزبورک (اتریش) متعلق به آهنگری اهل کرت بود و این مورد استثنایی نیست.

پژوهش‌های اخیر مردم‌شناسی در اروپا، وجود عنصر قومی معین و مخصوصی را به اثبات رسانده است. این مردم را از آن‌رو «معدن‌یاب»(۱۵۴) نام نهاده‌اند که مشغولیت عمده‌ی آنان جست‌وجوی معادن روی و مس و طلا بوده است. با آنکه هیچ‌گاه تعداد آنان زیاد نبوده است اما در زمینه‌ی انتشار فرهنگ نقشی بسیار مهم در اروپا ایفا کرده‌اند. مردمی از نمونه‌ی معدن‌یاب‌ها هنوز در میان اغلب اقوام ساکن سواحل اروپا، از جنوب ایتالیا و اسپانیا گرفته تا شمال، یافت می‌شوند. اجتماعات کوچک آنان را از مصب رود «لوار» و «چارتنه» در برتانی و «ویلز» گرفته تا سواحل نروژ و دانمارک و سوئد می‌توان یافت. نمونه‌های زنده‌ی این قوم، به قول الیوت اسمیت[2]، «ارمنی‌مانندهای دریایی»[3] می‌باشند که مردمی بلندقامت، عضلانی، با سر کوتاه و پهن و رنگ و رویی پریده و چشم و مویی تیره‌اند. می‌گویند اینها مخلوطی از مدیترانه‌یی‌ها و ارمنی‌مانندها هستند که شاید زادگاه اصلی آنان مشرق مدیترانه بوده است.

1. Lueg 2. Elliot Smith 3. maritime Armenoids

تمام خصوصیات این فرضیه‌ی مردم‌شناختی درباره‌ی معدن‌یاب‌های اهل پونتوس صدق می‌کند. چلبی‌ها، سیکلوپ‌ها[1] و تابال‌ها همه بومیان ساکن سواحل دریای سیاه و از نژاد ارمنی‌مانندند.(۱۵۵) بنابراین، دو نکته یا دو ملاحظه را، که از نظر طبیعت و اصل با یکدیگر تفاوت دارند، با یکدیگر ارتباط می‌دهم و ادعا می‌کنم که معدن‌یاب‌های اروپایی و معدن‌یاب‌های اهل پونتوس همان آهنگران دوره‌گرد و بیگانه‌یی هستند که به میان اقوام سامی و یونانی راه یافته بودند. آثار به جا مانده از محل‌های سکونت آنان در سواحل اروپا، دلالت بر جهت گسترش آنان در مغرب دارد.(۱۵۶) و مسیر حرکت آنان به سوی پونتوس و آنتی‌توروس، امانوس، لبنان و ماد بخشی از راهی را نشان می‌دهد که در جهت شرق پیموده‌اند. آناتولی شرقی و ارمنستان نخستین مرکز اصلی تولید فلز و ابزار فلزی بوده است. از آنجا بود که فلزکاری پیدا شد و به‌سرعت تمام سرزمین شرق باستان و اروپا و مشرق آسیا را فراگرفت.(۱۵۷)

روابط متقابل و بستگی‌های میان انواع اشیای فلزی به‌جامانده از عهد عتیق، یعنی معمایی که گشودن آن را وجه‌ی همت خویش قرار دادیم، با این فرض توجیه خواهد شد که معدن‌یاب‌ها و آهنگران و پیله‌وران دوره‌گرد سرتاسر قاره‌های آسیا و اروپا را می پیمایند تا محصولات خود را در جوامع آن روز عرضه دارند و بشناسانند. در این رهگذر در نواحی مختلف، که هیچ‌گونه ارتباط دیگری با یکدیگر نداشتند، صنایع محلی تازه‌یی را به‌وجود آوردند که تمام آنها از سرچشمه‌ی مشترک و واحدی آغاز شده بود و در طول زمان، در جهت‌های مختلف تحول یافت. پس باید نتیجه گرفت که اشیا و ساخته‌های فلزی دلیل و شاهد کافی برای وجود روابط نژادی و قومی، میان مردمی که این اشیا را به‌کار می‌برند و مصرف می‌کنند، نیست.

در عصر نوسنگی و اوایل عصر مس انواع علایم صلیب و چرخه‌ی خورشید و چشم ـ داغ ننگ روی پیشانی قابیل که نشان می‌داد وجودش به خداوند تعلق دارد ـ به عنوان سند و نشانه‌ی مالکیت به‌کار می‌رفت. اصل و ریشه‌ی انواع مهر از همین جا آغاز شد. چون در آسیای صغیر باستان فراگرفتن هنر نوشتن یک عمر فرصت لازم داشت و برای هر نوع معامله و عقد و امثالهم امضا لازم بود؛ بنابراین، اگر نه همگان، لااقل کسانی که دارایی داشتند و مالک بودند صاحب مهر نیز بودند. در تمام چینه‌های تپه‌گیان مهر یافت می‌شود. پیش از این درباره‌ی چند نمونه مهر گفت‌وگو کردیم و در لوحه‌ی ۱۷ آن نمونه‌ها نشان داده شد. از چینه‌ی دوم، انبوهی مهر به‌دست‌آمده است که فقط در مجموعه‌ی خودم، بیست مهر، از نوع و طبقه‌ی کرکوک پیدا می‌شود.

کرکوک یا «کرخا د بیت سلوخ»[2] پایتخت باستانی «اَرْهَپَه‌چیتیس»[3]، یا «اَرَپهَ»[4] در نیمه‌ی هزاره‌ی دوم پیش از میلاد شهر بارونقی بود. همزمان بود با هنگام حکومت سلسله‌ی آریایی میتانی. بعدها به سلسله سکاهای ادیابن تعلق یافت. در سال ۱۹۱۱ چون نخستین الواح کرکوک کشف شد از طریق «پی‌کولی» برای

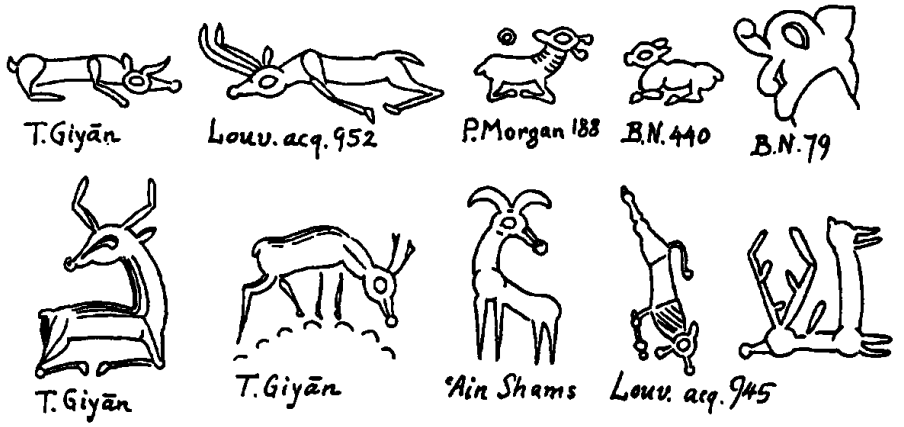
1. cyclops 2. *Karkhā d^{e} bēth Slōkh* 3. Arrhapachitis 4. Arrapha

دیدن «ویرانشهر» و «یورغان تپه» و «ترکلان» عازم شدم. می‌گفتند این الواح از این نقاط به‌دست آمده است. در همان جا مهری ظریف از عقیق صورتی به‌دست آوردم. در سال‌های ۱۹۲۷-۱۹۳۱ دانشگاه هاروارد به کاوش باستانی در یورغان‌تپه که همان «نوزی» باستانی است پرداخت. یکی از نتایج این کاوش‌ها تعیین زمان دقیق این الواح بود و معلوم شد که به سده‌های پانزدهم و چهاردهم پیش از میلاد تعلق دارند. پیش از این تصور می‌شد که بسیار قدیم‌ترند. آنچه برای این تاریخگذاری از اهمیت خاص برخوردار بود پیدا شدن مهری بود که به «سائوش‌شتر[1]»(۱۵۸) بنیانگذار سلسله‌ی آریایی تعلق داشت. بر روی این الواح اثر مهرهای بسیاری به جا مانده بود و انبوه عظیمی از مهرها یافت شد. نمونه‌های نوزی(۱۵۹) شاهد این مدعا است.

مهرهای نوع کرکوک که از تپه‌گیان و گه‌گاه از لرستان پیدا می‌شوند همیشه بسیار کوچک‌اند. جنس آنها گاهی سفید و گاهی سنگ رنگین است. معمولاً به رنگ آبی فیروزه‌یی‌اند و شاید از گرد فیروزه ساخته شده‌اند. مهرهای ساخته‌شده از گرد فیروزه هر چند با گذشت زمان نرم و شکننده می‌شوند، اما گاهی سخت و تقریباً شیشه‌مانند می‌شوند. مانند دیگر مهرهای استوانه‌یی، روی آنها را کنده کاری کرده‌اند. اما مهرهایی که از لرستان به‌دست می‌آید معمولاً از گل آبی‌رنگ پخته درست شده است. ظاهراً نقش روی آنها با کنده کاری درست نشده، بلکه آنها را با اثر گذاشتن بر روی گلی که خمیرمانند است تهیه می‌کرده‌اند. نقش مهرهایی که با این شیوه درست می‌شوند از نظر جزئیات دقیق نیستند و فاقد ظرافت‌اند.

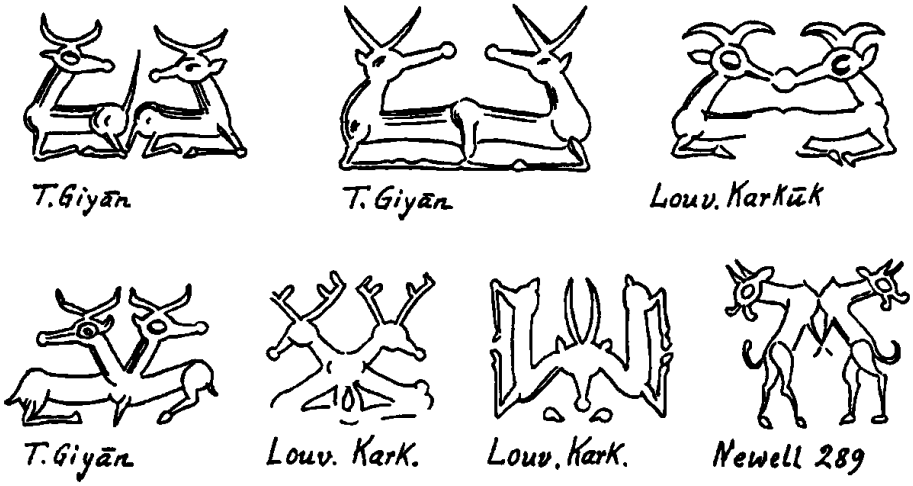
هم مهرهای نوع کرکوک و هم آنچه به شیوه‌ی لرستان تولید شده توزیعی گسترده و پراکنده دارند. با معلوماتی که تاکنون درباره‌ی تاریخ آن دوره به‌دست آورده‌ایم، نمی‌توانیم این پراکندگی وسیع را توجیه کنیم. در مغرب، نمونه‌های نوع کرکوک را در قبرس می‌یابیم. تصور می‌کنم که در قبرس آنها را وارد کرده بوده‌اند. در سوریه از «دوی هیوک»[2]، قبرستانی نزدیک «کرخه‌میش»، به‌دست می‌آیند. در فلسطین همراه با اشیای زمان «امنوفیس دوم» در «گزر»[3]، همچنین در «لاخیش»، «عین‌شمس» و شاید همه جا. اما هیچ‌گاه زیاد نیستند. درباره‌ی مرکز، یعنی آشور، نیز همین وضع صدق می‌کند و از آنجا نمونه‌های معدودی به‌دست آمده است. در بابل، نمونه‌های مربوط به دوره‌ی کاسی‌ها فراوان‌تر پیدا می‌شود. در شرق، منحصر به چینه‌ی دوم تپه‌گیان‌اند، یعنی تنها نمونه‌مهرهای این دوره‌اند. چند نمونه هم از تالش (آغااولر و حسن‌زمانی) کنار دریای خزر پیدا شده است که همه از نوع کرکوک می‌باشند. نوع لرستان در نیپور و بابل فراوان است. در آشور هم، به‌ندرت، در ناحیه‌ی کرخه‌میش و سوریه پیدا می‌شود. بنابراین، ظاهراً اسم «مهر کرکوک» بامسما است. از قرار معلوم، در اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، مردم کرکوک و اَرَپهَ با بومیان ساکن فلات ایران روابط نزدیک داشته‌اند.

1. Saushshatar 2. Deve Huyuk 3. Gezer



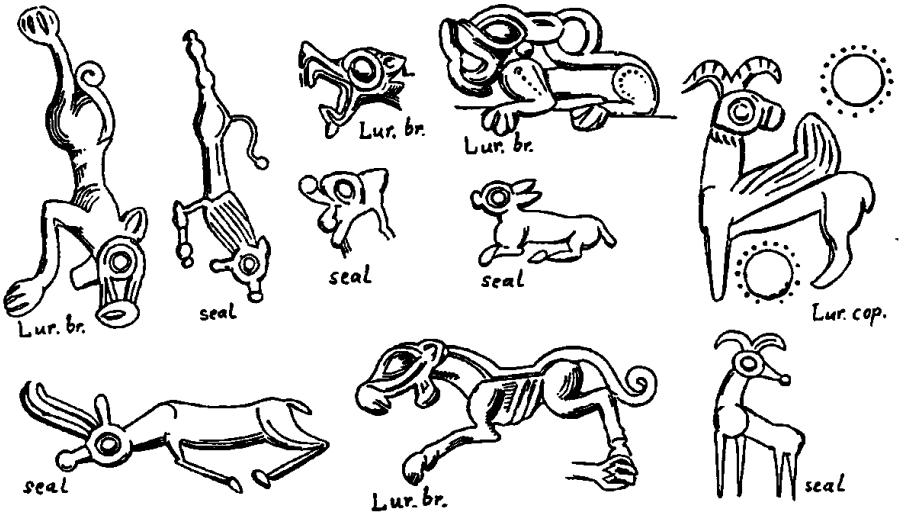
شکل ۲۷۷

جای بررسی دقیق مهرهای کرکوک در اینجا نیست. مهرها را نیز، همانند سفال و مفرغ، در موقع مناسب تجزیه و تحلیل خواهیم کرد، البته این مطالعه کامل و همه‌جانبه نخواهد بود. شیوه‌ی تصویرکردن حیوانات در این نوع هنرکنده‌کاری (شکل ۲۷۷)، چه به لحاظ فنی و چه از نظر طرح و نقش، پسرفتی است به سمت روش‌های سومری عصر مس. ابزار اصلی کنده‌کاری قلمی است با نوک گرد. تصویر حیوان عبارت است از سوراخی برای شانه‌ی حیوان و سوراخ دیگری برای کفل حیوان و شیاری که این دو را به یکدیگر وصل می‌کند. پاها و دیگر اعضای کوچک را با سوزن تیزی می‌کَنند. ابزاری که سری لوله‌مانند دارد دایره‌یی محدب با سوراخ کوچکی در وسط به‌وجود می‌آورد که نمایانگر سر حیوان است. پوزه‌ی حیوان، اگر بسته باشد، نقطه‌ی مدور کوچکی است و اگر باز باشد، دو نقطه‌ی مدور است که توسط دایره‌ی دور چشم‌ها به‌هم متصل می‌شوند. اسلوبی از این ساده‌تر امکان ندارد. مانند دوره‌ی مهرهای چاپنقشی سومر، اتخاذ این شیوه را ماده‌ی خام و ابزار موجود دیکته کرده است، اسلوبی از هر حیث مناسب برای حکاکی.



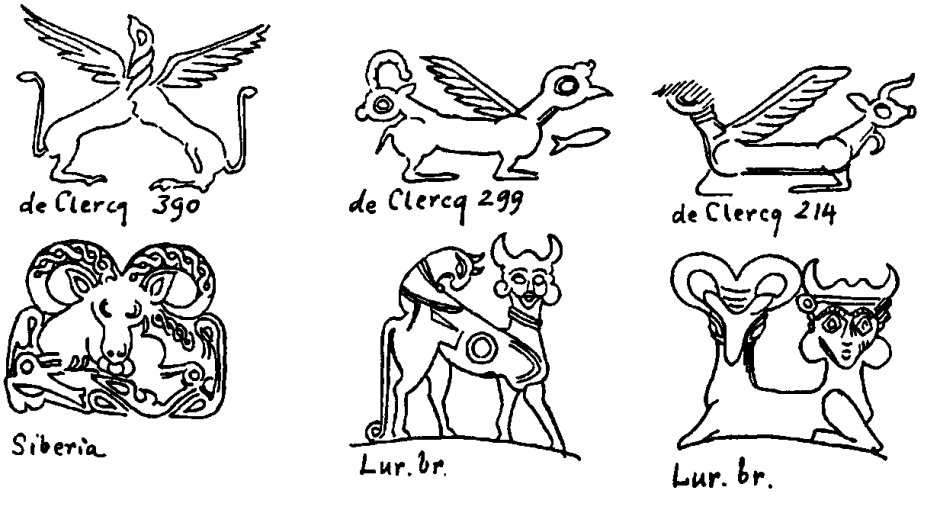
شکل ۲۷۸

همان‌گونه که در شکل ۲۷۸ دیده می‌شود، ترکیب‌بندی نقش روی این‌گونه مهرها بر اساس تقارن متقابل، یعنی روبه‌رو، پشت به پشت و غیره، نهاده شده است. این اسلوب میراثی به‌جامانده از سومر باستان است. هر یک از انواع قرینه‌های متقابل ترکیبی را به‌وجود می‌آورد از شانه‌ها، کفل‌ها، سرها یا فقط پوزه‌ها که این هم یادگار شیوه‌های پیش از تاریخ است. همچنان که نقوش سفال سامرا دلالت کافی دارد بر آنکه این هنر کاملاً بومی و محلی بوده است.



شکل ۲۷۹

در شکل ۲۷۹، گامی فراتر می‌نهیم و نمونه‌هایی از حیوانات معمولی را که تصویر آنان بر روی مهرهای نوع کرکوک حکاکی شده است، با نمونه‌های همانند مفرغ لرستان مقایسه می‌کنیم. نمونه‌های مفرغ لرستان همه قالب‌ریزی شده‌اند. با این شیوه، بدون پای‌بندی به سبکی خاص، هر شکلی را می‌توان تولید کرد. با این همه، از همین چند نمونه‌ی معدود آشکار است که نمونه‌های مفرغی دنباله‌رو سبک حکاکی مهرهای کرکوک‌اند. نه‌تنها شانه‌ها و کفل‌ها با خط‌های منحنی ترسیم شده‌اند، بلکه بدن حیوان نیز استوانه‌یی است و سرها عبارت از حلقه‌هایی است به دور چشم‌های کروی یا بادامی‌شکل. تمام پوزه‌ها، به خلاف طبیعت، اگر بسته باشند کُره‌یی کوچک و اگر باز باشند جفت‌اند. حلقه‌ی دور چشم‌ها را با حجم مخروطی‌شکلی به پوزه متصل می‌سازند. این‌گونه شباهت‌ها، میان نقش حیوانات روی مهرهای کرکوک و مفرغ لرستان، منحصر به اعضای بدن حیوان نیست و به جوارح پیکر او نیز گسترش می‌یابد، پاها و دست‌ها و جاهای دیگر بدن حیوانات را نیز دربر می‌گیرد. در حکاکی رعایت این‌گونه جزئیات و ظرایف واجب و لازم است، اما در ریخته‌گری مفرغ چه لزومی دارد؟ حال آنکه شاهدیم مفرغ لرستان، با در نظرگرفتن محدودیت‌های ناشی از فن ریخته‌گری، به حد وسواس، پایبند تقلید از مهرهای نوع کرکوک است.

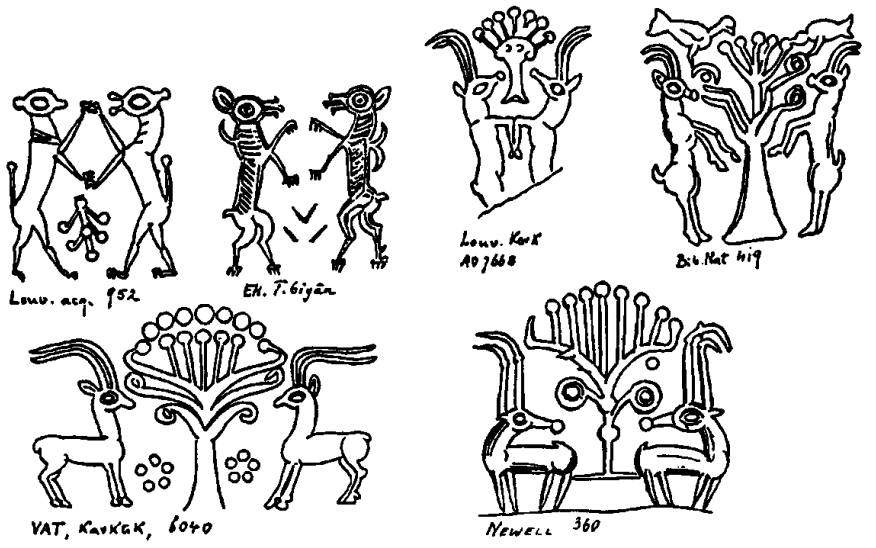


شکل ۲۸۰

در شکل ۲۸۰، سه نمونه از حیوانات عجیب و غریب و نامتجانس آورده شده است. این نمونه‌ها که هم حکاکی شده و هم از مفرغ ریخته شده‌اند گویای آن است که حتی در موارد افراطی نیز مفرغ لرستان با نقش‌های حکاکی‌شده همانند است.(۱۶۰) آنچه حایز اهمیت بیش‌تر است تثبیت هویت طرح‌های معمول است، مانند نقش حیوانات متقابل نامتقارن در شکل ۲۸۱، نمونه‌های متنوعی از این دست را که حکاکی شده‌اند، نشان می‌دهد. در اینجا از نرمش و انعطاف ترکیب‌بندهای به‌واقع باستانی هزاره‌های چهارم و سوم اثری باقی نیست. صلابت آشکار آنها حکایت از سنتی و قدیمی بودن آنها می‌کند. اما همان‌گونه که در شکل ۲۸۲ نشان داده می‌شود، تمایز بین اشیای مفرغی و مهرها از حد تفاوت بین حکاکی و ریخته‌گری تجاوز نمی‌کند. دو جفتی که در شکل ۲۸۳ تصویر شده‌اند، این رابطه را به‌گونه‌یی مشخص‌تر آشکار می‌سازد و فقط وجه تمایز را نشان می‌دهد. بدین معنا که در اغلب حکاکی‌ها، نقش درخت محور گروه متقابل را تشکیل می‌دهد؛ اما در مفرغ چنین نیست و درخت را تنها در برجسته‌کاری‌ها می‌توان یافت. در موارد دیگر، میان دو حلقه‌یی که از اتصال پای حیوانات درست می‌شد چیزی می‌گذاشتند و به این شیوه، نوعی محور ایجاد می‌گردید تا شباهت به حکاکی کامل شود.

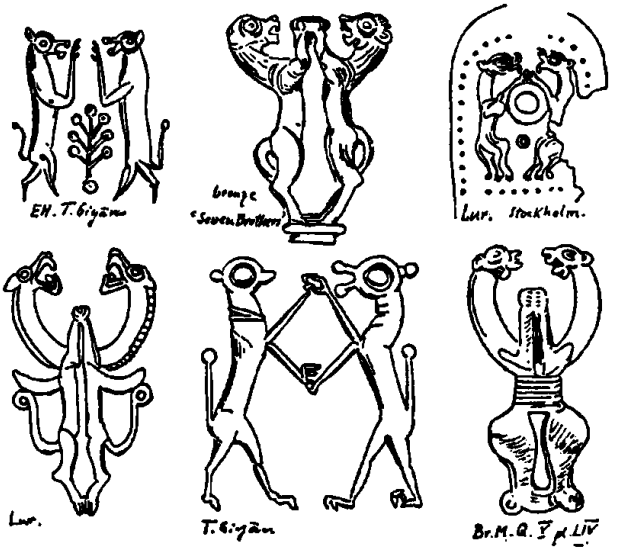
در تعیین دوره‌یی که مفرغ لرستان به آن تعلق دارد، شواهد گوناگونی را ارائه دادیم که از آن جمله است: کتیبه‌های حک‌شده بر روی خنجرها و تعدادی گلدان متعلق به ۱۳۰۰-۱۰۰۰ ق‌م؛ رابطه‌ی کاپادوکیایی خنجرها و دستبندهای باستانی منسوب به اوایل سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد؛ شباهت‌های موجود بین چینه‌ی کاسی‌ها در بابل و نیپور و آشور و دوره‌ی «اَمَرْنه»[1] کرانه‌ی سوریه که به همین تاریخ بازمی‌گردد. آنچه

1. Amarna



شکل ۲۸۱

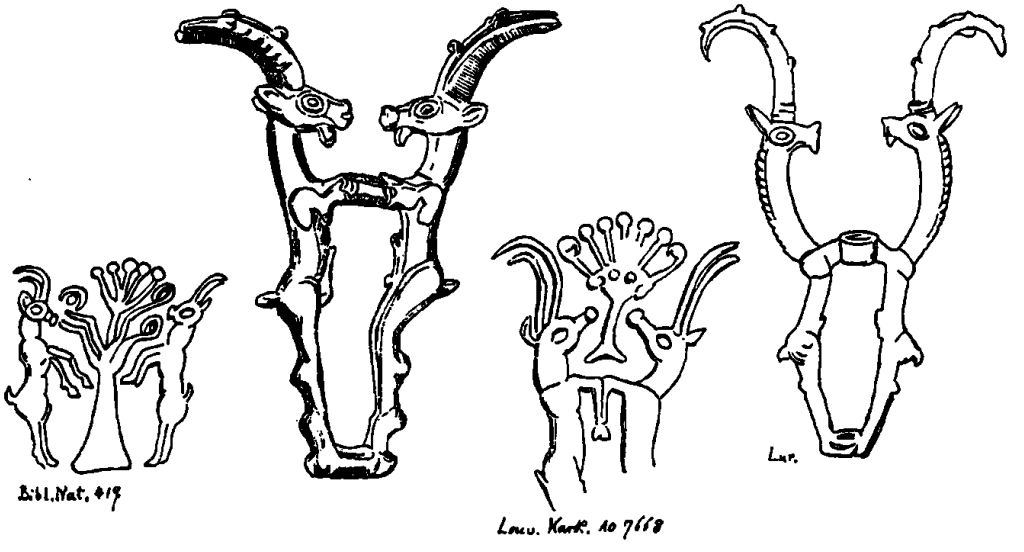
در میان شواهد ارائه‌شده اهمیت خاص دارد، تطابق فراوان اشیای به‌دست‌آمده از معبد «این‌شوشیناک» با آثار معاصر همان دوره‌ی شوش بود. ارتباط عمیق موجود بین مفرغ لرستان و مهر کرکوک و تپه گیان از دیگر دلایل مؤید نظر ما است. شواهد مزبور برای همیشه بر این باور خط بطلان می‌کشد که هنر مفرغ لرستان را مهاجران تازه از راه رسیده به لرستان آوردند. با آنکه مفرغ لرستان از هر حیث یکتا و بی‌نظیر است، به گونه‌یی ناگسستنی با هنرهای روزگار پیشین آن سرزمین و نواحی همجوار بستگی دارد.



شکل ۲۸۲

مفرغ لرستان در رنگ‌های گونه گون: زرد مانند برنج، قرمز مثل مس، سفید همچون نقره، سیاه چون یشم و

ساخت‌های متنوع: ریخته‌شده، چکش‌کاری‌شده، برجسته‌کاری‌شده، کنده‌کاری‌شده، آبکاری‌شده و منبت‌کاری‌شده وجود دارد. تمام این انواع گوناگون و شیوه‌های مختلف از روی قصد و تعمد در برابر یکدیگر نهاده شده و در تمام موارد با نهایت چیره‌دستی و استادی عمل شده است. در لرستان، هنرکار با مفرغ به اوج خود رسیده است. آشکار است که صعود به این مرحله از تعالی هنری، فقط و فقط حاصل و سرجمع تجربه و تمرین و ممارست مداوم در طول دوره‌ها و اعصار گذشته است. آنچه مسلم می‌باشد این است که هنر لرستان هنری نوظهور نیست که آن را کاسی‌ها در طی اقامت خود در لرستان، در هزاره‌ی دوم، ابداع کرده باشند. بعضی از اشیایی که در بین اشیای مفرغی لرستان یافت می‌شود، از جمله جام‌های استوانه‌یی نقش‌برجسته را من در شمار اشیایی می‌دانم که از مناطق شمالی‌تر، مانند آذربایجان (مانا)، وارد کرده بودند. دشنه‌های آهنی نیز باید وارداتی باشند. سراغ تحولاتی را که پیش از مرحله‌ی آغازین لرستان روی داده است، باید در نواحی مرکزی ارمنستان گرفت. همان سطح عالی هنر مفرغ لرستان را در ارمنستان پیش و پس از شاهنشاهی «اورارتو» شاهد هستیم. همین اواخر، در سال ۱۹۳۷، از شرقی‌ترین نواحی آناتولی، یعنی از «الجه هیوک»[1] نزدیک «سیواس»،(۱۶۱) اشیای فلزیی به‌دست آمد که قدمت آنها به اواخر هزاره‌ی سوم پیش از میلاد می‌رسد. اشیایی که در ساخت آنها نهایت ظرافت و دقت هنرمندانه به‌کار رفته است. همین سرزمین گهواره‌ی هنر و صنعت فلزکاری پیش و پس از دوره‌ی اخیر لرستان بوده است.

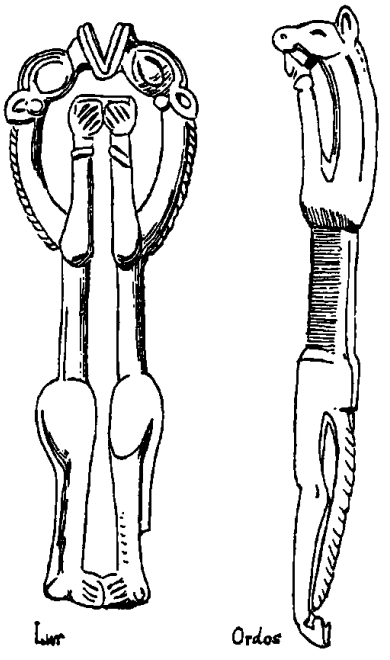


شکل ۲۸۳

اکنون که از گشودن این مسائل فارغ شدیم، می‌توان بازگامی به جلو برداشت. در شکل ۲۸۴، نمونه‌ی بارز مفرغ لرستان را در کنار نمونه‌ی مفرغ اوردوس، مغولستان آورده‌ایم.

1. Alaja Huyuk

اسم «اوردوس» را برای نوع خاصی از مفرغ که از مغولستان داخلی به دست آمد، آقای «الیس اچ. مینز»[1] پیشنهاد کرد(۱۶۲) و ج. جی اندرسن آن را پذیرفت. آقای اندرسن در نخستین مقاله‌ی خود، مسئله‌ی تاریخگذاری و همچنین موضوع دشوار ارتباط این اسلوب نقش حیوانات را با دیگر نواحی، مانند «مینوس‌سینسک»[2] (M) و «یوکسینه»[3] (E)، به بعد موکول کرد. در دومین مقاله، سه مرحله را برای این کار مشخص می‌سازد. مرحله‌ی آغاز باستانی، مرحله‌ی اوج و مرحله‌ی زوال اسلوب نقش حیوانات. از روی تعمد، اصطلاح «اسلوب نقش حیوانات» را نمی‌خواهم به‌کار ببرم. این اصطلاح همان اندازه به نظرم بی‌معنا می‌نماید که اصطلاح من‌درآوردی «اسلوب آدمی» یا «اسلوب گیاهی». کاربرد معمولی یا حتی فراوان نقش حیوانات برای منظورهای تزیینی «اسلوبی» را به‌وجود نمی‌آورد تا چه برسد به نوعی هنر دیگر. نقش حیوانات را با اسلوب‌های مختلف می‌توان تصویر کرد. هنوز اندرسن مقاله‌ی خود را، که قرار است منحصراً درباره‌ی تاریخگذاری باشد، منتشر نساخته است و ما از نظریات وی آگاه نیستم. ظاهراً او می‌خواهد مفرغ اوردوس را یا به عنوان نوعی هنر خاص و همزمان با دیگر انواع، به اواخر هزاره‌ی دوم و اوایل هزاره‌ی اول منسوب دارد و یا به عنوان نوعی خاص، پیش از دیگر انواع، به هزاره‌ی دوم.



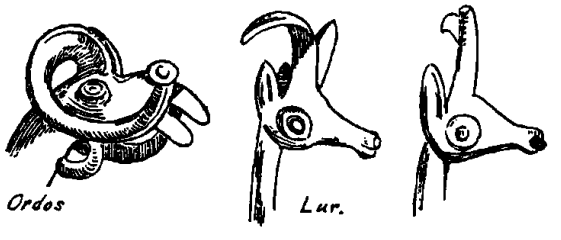
شکل ۲۸۴

مفرغ لرستان مسئله را صورت کاملاً نوینی می‌بخشد و آن را می‌گشاید. گه‌گاه به شباهت‌های میان مفرغ‌های به‌دست‌آمده از سوریه و لرستان و اوردوس اشاره کردیم. نگاهی به شکل ۲۸۴، هرگونه تردید را در این‌باره منتفی می‌سازد. در این شکل، حیوانی که در مفرغ لرستان مجسم شده است شاید تجسم دو شیر باشد. آنچه در

1. Ellis H. Minns 2. Minussinsk 3. Euxine

مفرغ اوردوس است می‌گویند تجسم اسب است. تردیدی نیست که سازنده‌ی مفرغ اوردوس مقصود و منظورش تجسم اسب بوده است، اما در ضمن به‌تحقیق اسب هم نیست. تجسم تجریدی از حیوانی است که به سبب پوزه و یال و دم و سم‌هایش شباهت زیاد به اسب دارد. چنین تحولی در تاریخ هنر کاملاً طبیعی و معهود است. مثلاً می‌دانیم یونانیان سده‌ی ششم شکل موجود گیاه‌مانند نخل را تدریجاً به شکل کنگر تبدیل کردند و پس از آنان، هنرمندان گوتیک نیز گل و گیاه بومی سرزمین‌های خود را چون کنگر مجسم می‌ساختند. این‌گونه تغییر و تبدیل‌ها، ناشی از انواع تعبیر و تفسیر، به‌ندرت می‌تواند تمام آثار نقش اصلی و اولیه را از میان بردارد. حتی در حداکثر همرنگی و تشابه با طبیعت، باز هم آن ساختار تجرید هنری را حفظ می‌نماید. خلاصه آنکه، شرط لازم به‌وجود آمدن اسب مفرغی اوردوس وجود قبلی سبک تجسم حیوانات در مفرغ لرستان بوده که خود به‌گونه‌یی غیرمستقیم متأثر از اسلوب حکاکی حیوانات بر روی مهرهای کرکوک است.

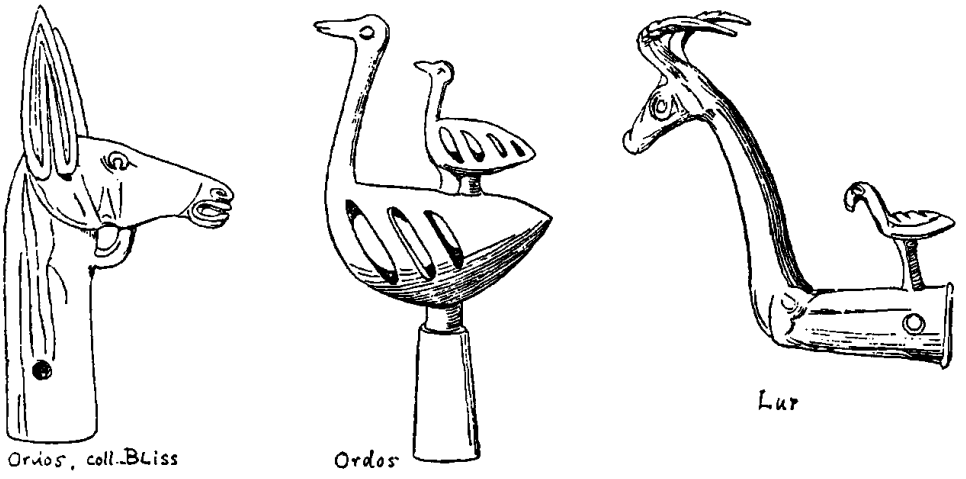
شکل ۲۸۵



در شکل ۲۸۵، دو دسته وسیله‌ی تیغ تیزکنی از لرستان با سرقبضه‌ی خنجری از اوردوس مقایسه شده است. حیوانات این اشیای لرستان را می‌توان بزکوهی خواند و حیوان سنتی اوردوس را هر چند که شاخ دارد شتر دانست. اما این نمونه‌ها تجسم حیوانات واقعی موجود در طبیعت نیستند. آنها آفریده ذهن و دست هنرمندند. شیءِ به‌دست آمده از اوردوس هر چند از سنت و سابقه‌ی هنری ایران متأثر نیست، اما به‌تحقیق از کیفیت هنری بسیار بالاتر برخوردار است.

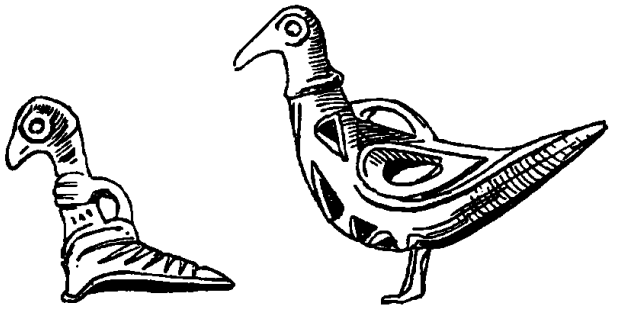
حیوانی که در انتهای دسته‌ی شیئی موجود در مجموعه‌ی «بلیس»[1] (شکل ۲۸۶) مجسم و سرگوزن نامیده شده، احتمالاً سر قاطر است. این نمونه مثال دیگری است از تفسیری نوین از طرح تجریدی به ارث برده شده از زمان گذشته. در همین شکل، تزیینات تیغ تیزکن دیگری نیز نشان داده می‌شود. می‌توان گفت، تجسم قوچی است که پرنده‌یی بر پشت آن نشسته است. پرنده‌ی بزرگی که مرغ کوچکی بر پشت خود دارد از اوردوس است (در وسط همان شکل ۲۸۶). این مرغی که بر پشت حیوانی نشسته از مضمون‌های هنری مشترک میان دو سرزمین لرستان و اوردوس است، اما از آن هیچ‌گونه فایده‌ی عملی حاصل نمی‌شود. چون شیءِ مورد بحث نوعی مجسمه است که اطراف آن باز می‌باشد، پس نمی‌توان ساخت آن را با محدودیت فضا مربوط دانست، قصه‌یی را هم بازگو نمی‌کند، فقط نگاره‌یی است سنتی. استحکام و صلابت طرح آن

1. Bilis



شکل ۲۸۶

حکم بر قدمت و ریشه‌دار بودن آن می‌نماید. تنها یک‌بار، آن هم در روزگار بسیار دور دست سومری، چنین نگاره‌یی سرشار از معنا به کار رفته بود. تجسم پرنده‌یی مقدس بود که به حیوانی، شاید گاوی نر، حمله می‌کرد. به احتمال زیاد، افسانه‌هایی از این قبیل که گذشت زمان شکل و صورت آنها را به‌شدت دگرگون ساخته است باید منشأ اصلی مضمون‌هایی هنری باشد که در مجسمه‌ها و اشیای مفرغی باستانی تجسم یافته است.

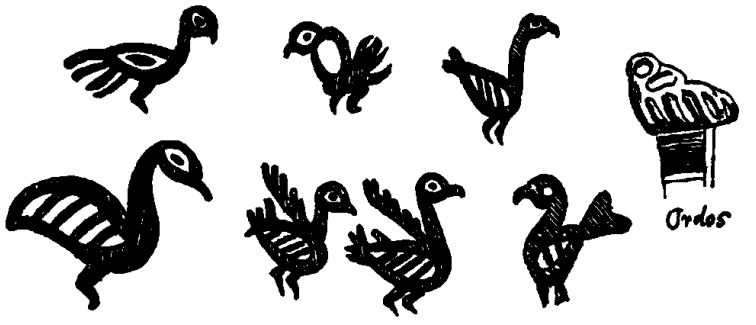


شکل ۲۸۷

تندیس‌های کوچک پرندگان توخالی‌اند و پهلوهای آنها شکاف‌دار است. پرندگانی که تندیس آنها توپر و از مفرغ ساخته شده است، شاید آویزهای گردنبند بوده‌اند. این تندیس‌ها در لرستان به حد وفور یافت می‌شود (شکل ۲۸۷). پرنده‌ی بزرگ‌تر که توخالی ریخته شده و مانند پرندگان اوردوس پهلو شکافته است، از «هوجالی»، قره‌باغ به‌دست آمد و همراه بود با مهره‌ی نذری که روی آن اسم «آداد نیراری»[1] حکاکی شده بود.(۱۶۳) چون تردیدی نداریم که این دو شیء همزمان بوده‌اند، مراد از این اسم باید «آداد نیراری» اول

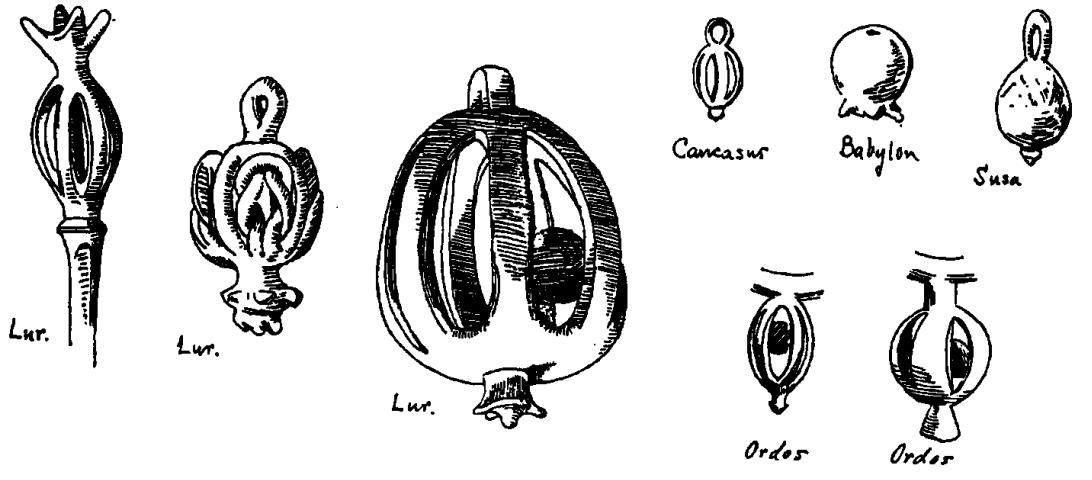
1. Adad Nirari

باشد که از ۱۳۱۰-۱۲۸۱ ق‌م سلطنت می‌کرده است. تندیس پرندگان پهلوشکافته همان حال و هوایی را القا می‌کنند که زنگوله‌ها و انارها ــ به‌زودی درباره‌ی آنها گفت‌وگو خواهیم کرد ــ دارند. اما شکل خاص شکاف‌های ایجادشده در تندیس‌های پرندگان گویای نکات دیگری است.

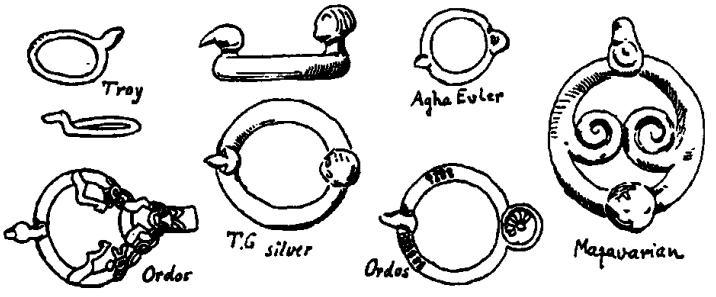


شکل ۲۸۸

شکل ۲۸۸ پرنده‌ی روی قبضه‌ی شمشیری از اوردوس[۱۶۴] و چند پرنده‌ی تصویرشده بر روی سفال به‌دست‌آمده از تپه‌گیان را نشان می‌دهد. این سفال‌ها با مهرهای نوع کرکوک همزمان‌اند. این پرندگان که شکاف پهلوهای آنها هیچ فایده‌ی عملی ندارد، از طرحی طبیعی تقلید می‌کند که برای نقاشی کردن تقریباً لازم است. همان‌گونه که مفرغ‌های لرستان موجبات ارتباط مفرغ‌های اوردوس را با مهرهای کرکوک فراهم می‌آورد، ارتباطی غیرمستقیم نیز میان مفرغ‌های اوردوس و سفال تپه‌گیان وجود دارد. مهر و سفال ساخته‌های اصیل و بومی مغرب آسیااند. پس مفرغ‌های اوردوس که محصول شرق آسیا است ممکن نیست از هنر چینی مشتق شده باشد و فقط از هنر مغرب آسیا متأثر شده است.



شکل ۲۸۹

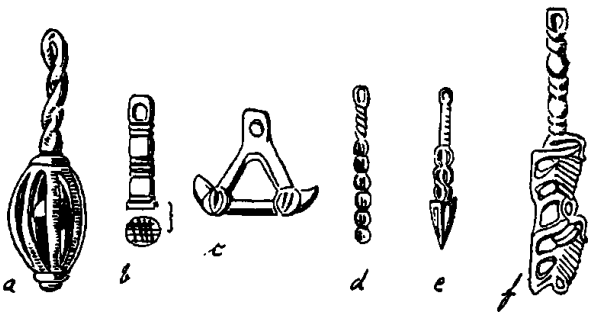


شکل ۲۹۰

تمام اشیای آورده‌شده در شکل ۲۸۹، تصویر انارهای کوچک‌اند. اکثریت قریب به اتفاق اینها همانند پرندگان و زنگوله‌های توخالی شکاف دارند. هنوز هم مردم برای دستیابی به دانه‌های درون انار، پوست از جنس چوب انار را شکاف می‌دهند. شکاف‌های تندیس‌های مفرغی انار نمایانگر همان شکاف‌هایی هستند که آدمیان هنگام مصرف انار در آن می‌دهند.(۱۶۵) شکل انارهای ساخت لرستان دقیقاً مطابق طبیعت است. دو انار مفرغی که از اوردوس بوده و در شکل ۲۸۹ نشان داده شده است، هر چند به انارهای مفرغی لرستان شباهت زیاد دارند، به طبیعت نزدیک نیستند. حال آنکه، حیواناتی که در مفرغ اوردوس می‌یابیم، به‌خلاف حیوانات تجسم‌یافته در مفرغ لرستان، به طبیعت شباهت بیش‌تر دارند. دلیل این مطلب آشکار است. انار میوه‌ی بومی ایران است و دست‌کم تا سده‌ی دوم پیش از میلاد، در شرق دور شناخته نبوده است. نخستین بار در کتاب‌های سده‌ی ششم میلادی ذکر آن می‌شود، آن هم به صورت نقل و قولی از کتاب‌های سده‌ی سوم میلادی که در آنها نوشته بودند، انار را سردار مشهور چینی «کنک ـ کین»[1](۱۶۶) از سرزمین پارت وارد کرده بوده است. اسامی چینی انار واژه‌یی عاریت‌گرفته از سنسکریت یا زبان‌های ایرانی است.(۱۶۷) میوه‌های تجسم‌یافته در مفرغ‌های اوردوس نیز مانند حیواناتی که در این نوع مفرغ تصویر شده‌اند حالت تجریدی دارد. خود میوه‌ی انار را تقلید نمی‌کنند، بلکه انار مفرغی شکاف‌دار ایرانی را شبیه‌سازی می‌نمایند. برای اثبات این واقعیت که اشیای مفرغی اوردوس در آسیای غربی و مخصوصاً ایران منشأ دارد دلیلی استوارتر و قطعی‌تر نمی‌توان عرضه کرد. وجود انواع اشیای کمیاب و همانند در هر گروه اشیای به‌دست‌آمده از لرستان و اوردوس، بر امکان پیوند میان این دو منطقه می‌افزاید. پیش از این، در شکل ۲۵۶، تسمه‌های چرمی لگام‌ها و افسارهای به‌دست‌آمده از لرستان و آشور و اوردوس را که با پوشش فلزی آراسته شده بودند، با یکدیگر مقایسه کردیم. در شکل ۲۹۰، شیءِ همانند دیگری ارائه شده است. حلقه یا سگک کوچکی است که نمونه‌ی نقره‌یی آن در تپه‌گیان پیدا شد. نمونه‌ی دیگر از آغااولر تالش و نمونه‌ی سوم از «مزاوریان» (قفقاز؟) است. دو نمونه هم از تروا است ـ متعلق به چینه‌ی هفتم حد فاصل دوره‌ی

1. Cang-Kien

میسنی و دوره‌ی بدوی یونان ــ که برای کشاندن زه تا انتهای کمان استفاده می‌شد.[۱۶۸] در شکل پایین، دو نمونه از میان انبوهی که از اوردوس به‌دست آمده نشان داده شده است.



شکل ۲۹۱

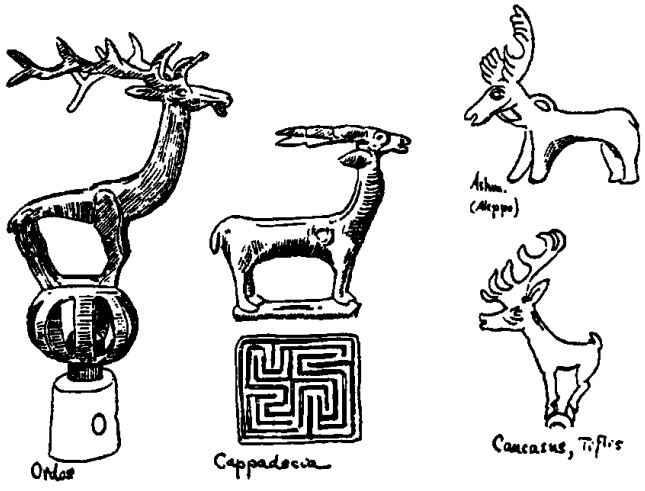
در شکل ۲۹۱، اشیای علامت‌گذاری‌شده‌ی (الف) تا (ج) آویزه‌های کوچکی از لرستان‌اند و از (د) تا (و) به اوردوس تعلق دارند. با آنکه اشیای تصویرشده با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند، اما تمام آویزه‌ها از یک نوع هستند.

آنچه حایز اهمیت بیش‌تر است دو نکته‌ی ظریف مربوط به شکل است. آنجاکه از سرسنجاق‌هایی که به شکل انواع حیوان بودند گفت‌وگو می‌کردیم، نمونه‌ی رایج سر شیر مربوط به لرستان را، که به مارپیچ متقارن تبدیل شده بود، منسوب به بابل و احتمالاً سر هومبابای کاسپی ـ آناتولیایی دانستیم (شکل ۲۷۵). این شیء نوعی بت کوچک است و با دیگر بت‌هایی که به شکل سر شیر یا آدم و یا غول ساخته شده‌اند، گروهی از اشیایی را تشکیل می‌دهند که همیشه از روبه‌رو تصویر شده‌اند. این از روبه‌رو تصویر شدن آنها نکته‌ی شایان توجهی است. نیمرخ بت حماسه‌یی را برای بیننده از زبان سوم شخص (غایب) نقل می‌کند، اما نمایش از روبه‌رو بیننده را مخاطب قرار می‌دهد و به عنوان اول شخص متکلم به او امر می‌کند. سرهای این بت‌ها بستگی نزدیک با دو انگاره‌ی ثانوی دارند: ۱. اینکه بخشی از تندیس که اغلب یکی از اعضا و جوارح حیوان است از میان دهان باز بت بیرون زده است ــ بعدها که درباره‌ی هنر دوره‌ی هخامنشی گفت‌وگو خواهیم کرد به این نکته رجوع می‌کنیم. ۲. سرهای دو حیوانی که در حال حمله، روبه‌روی هم قرارگرفته‌اند در یکدیگر ادغام شده است. قدیم‌ترین نمونه‌های این‌گونه اشیا از دوره‌ی مسیلیم باقی مانده است. از مشخصات همیشگی نمونه‌ی به‌دست‌آمده از مسیلیم این است که صورت بتی که از روبه‌رو نگاه می‌کند فک پایین ندارد. سر تندیس‌های مشهور چینی که با نام «شکمباره» مشهور هستند، از این نمونه‌ی قدیمی سومری اشتقاق یافته است. اغلب برای متصل کردن حیوانات به یکدیگر یا آنگاه که می‌خواهند برای دو تنه‌ی حیوان سر مشترکی بسازند، از این تمهید استفاده می‌کرده‌اند.



شکل ۲۹۲

یکی از مشخصه‌های رایج مفرغ لرستان تمام رخ مارپیچی معادل نیمرخ است (شکل ۲۹۲، سمت چپ). در وسط همین شکل، سر قبضه‌ی شمشیری از اوردوس تصویر شده است. این‌کار نشان می‌دهد طرح لرستانی آن‌گاه که به مغولستان رسیده چه‌گونه تحول یافته است. در ضمن، سر قبضه‌ی شمشیر اوردوسی طلیعه‌یی است از طرح به اصطلاح «سرعقابی» که از خصوصیات برجسته‌ی هنر سکاها است. همانند مثالی که پیش از این ذکر آن آمد، این سر، سر حیوانی تجریدی است که آن را عقاب تفسیر می‌کنند، نه نمودی تجریدی از طبیعتی واقعی. به هنگام بحث درباره‌ی هنر دوره‌ی هخامنشی باز با همین شکل روبه‌رو خواهیم شد.

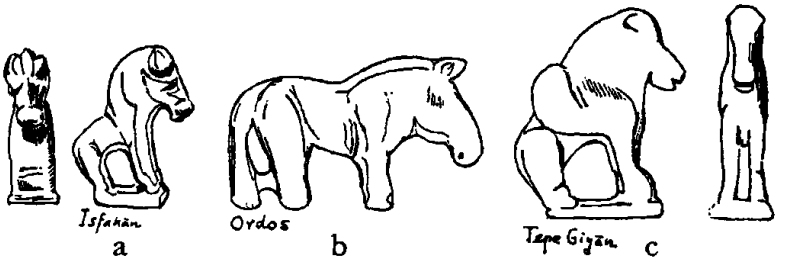


شکل ۲۹۳

شباهت موجود میان سر درفشی[۱۶۹] که در مجموعه‌ی خصوصی سی. ف. لو[1] نگاهداری می‌شود، با شیءِ مفرغی پیش از تاریخ پیداشده در کاپادوکیه نباید اسباب شگفتی باشد (شکل ۲۹۳). دو گوزن دیگر ـ یکی در موزه‌ی اشمولین به‌دست‌آمده از حلب و دیگری در تفلیس پیداشده در قفقاز ـ و پیکره‌های مشابه از شمال ایران[۱۷۰] می‌توانند اشاره باشند بر اینکه جهت تماس‌های صورت‌گرفته در کدام سو بوده است.

1. C.F. Loo

اسبی از اصفهان (شکل ۲۹۴ الف) و اسبی بالدار از تپه‌گیان (۲۹۴ ج) و اسبی از اوردوس (۲۹۴ ب) فقط دلالت بر دید مشترک هنرمندان این سه ناحیه نسبت به حیوانات نمی‌کند، بلکه کیفیت متعالی‌تر هنر مفرغ اوردوس را نیز نشان می‌دهد. چون این میراث را مردمی با استعداد به‌دست می‌آورند نتیجه این چنین می‌شود. در لوحه‌ی ۳۱، تعدادی تندیس‌های کوچک به‌دست‌آمده از ایران، از جمله بزهای کوهی و گاوهای نر و انواع سگ تصویر شده‌اند. گیاهانی که در مفرغ اوردوس تجسم یافته‌اند متنوع‌ترند، اما تبار حیوانات اوردوسی که مجسم شده‌اند طبیعت نیست. گویی شترهای آنان از نسل اسب، و گرگ‌های آنان از پشت سگ و «غَزگاو»[1] (یاک)های آنان از نژاد گاو نرند.



شکل ۲۹۴

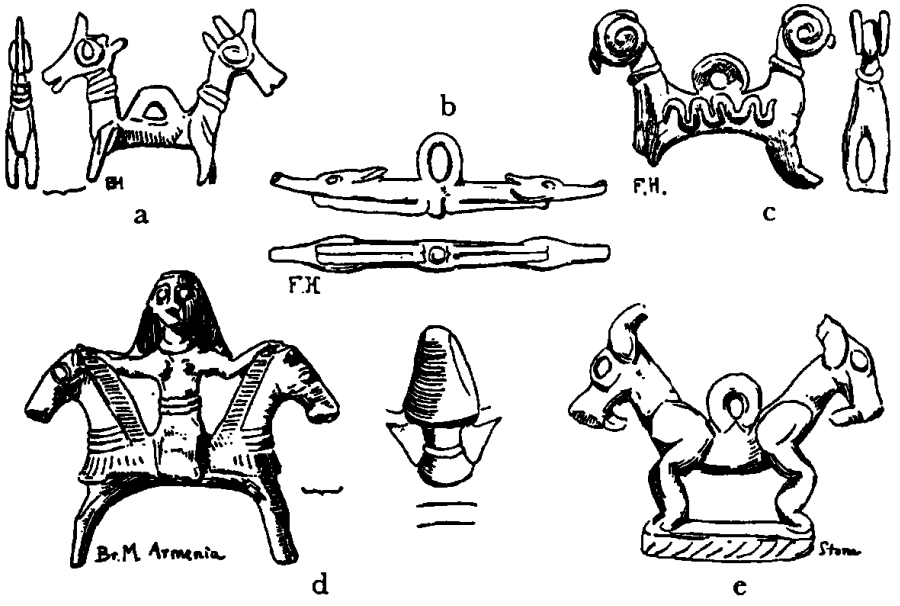
این‌گونه مقایسه‌ها را تا بینهایت می‌توان ادامه داد. میان اوردوس و لرستان، به‌رغم آنکه بسیار دور از یکدیگر بودند ــ هرچند به لحاظ زمانی زیاد فاصله نداشتند ــ باید نوعی تماس و ارتباط برقرار بوده باشد. آنچه منتقل شده تمامیت یک هنر است. نمی‌دانیم این تماس از پیچ و خم راه‌های کدام دشت و صحرا می‌گذشته است، اما یقین داریم که جهت این جابه‌جایی از سمت مغرب به سوی مشرق بوده است. تاریخ ساخت اشیای مفرغی لرستان به‌تحقیق از تاریخ مفرغ اوردوس قدیم‌تر می‌باشد. مفرغ لرستان در فاصله‌ی سال‌های ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق‌م ساخته و پرداخته شد. شاید مفرغ اوردوس در حدود ۱۲۰۰ ق‌م، معاصر با آغاز سلسله‌ی خاقان‌های «چو»[2]، آغاز شده باشد.

تندیس‌های کوچک مفرغی که در لوحه‌ی ۳۱ آمده است، هرگاه با قلاب یا گره کوچکی همراه باشند آویزه‌هایی زینتی بوده‌اند که در گردنبندهای ظریف مارپیچ جای داده می‌شدند. از دیگر نمونه‌های کاربرد مفرغ، گلدان به‌دست‌آمده از بیرجند خراسان است که در لوحه‌ی ۲۵ نشان داده می‌شود، مانند یوغ گردونه‌ی لوحه‌ی ۳۱که از ناحیه‌ی شهریار واقع در جنوب غربی تهران به‌دست آمد. از این هر دو نمونه برمی‌آید که اسلوب مفرغ لرستان محدود به آن ناحیه نبوده است. در موزه‌ی لوور، نمونه‌های مشابهی از همین نوع وجود دارد. اینها اشیایی مربوط به دوره‌ی هلنی هستند که از سوریه به‌دست آمده‌اند. شاید از آنها

1. Yak 2. Chou

برای ریختن غله‌ی نذری و عود و کندر در آتش مقدس استفاده می‌شده است.

گاو نر کوچکی که از اطراف همدان به‌دست‌آمده و در لوحه‌ی ۱۵ آورده شده به مکتب هنری کاملاً جداگانه‌یی تعلق دارد و خیلی به سبک و اسلوب مادی و هخامنشی نزدیک است. با اینکه به‌تحقیق متأخرتر است، می‌توان آن را با تندیس کوچک پیداشده در تپه‌گیان، که در لوحه‌ی ۱۵ آمده است، مقایسه کرد.

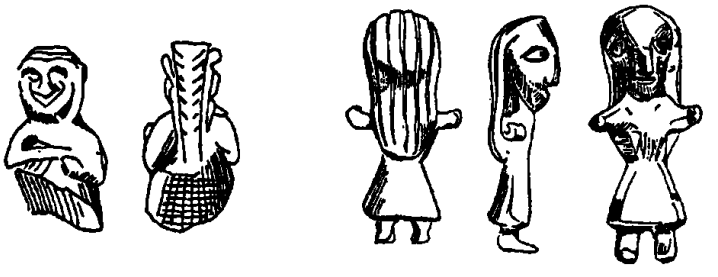


شکل ۲۹۵

سر و گردن برجسته کاری حیوانات مضاعف، که نمونه‌های آن در شکل ۲۹۵ داده شده است، یکی دیگر از حلقه‌های ارتباط میان هنر لرستان از یک‌سو و هنر دوره‌های تاریخی ایران از سوی دیگر است. نمونه‌های (الف، ب، ه) از لرستان است. نمونه‌ی (ج) از ناحیه‌ی شهریار و نمونه‌ی (د) از ارمنستان به‌دست آمد.(۱۷۱) پیکره‌ی زنی که بر روی اسبان مضاعف قرار دارد به‌گونه‌یی مبهم شباهت دارد به پیکره‌ی مردی که بر سوزن هلالی‌شکل و ایستاده از لرستان به‌دست آمده است (شکل ۲۷۵). شاید مفهومی آیینی را می‌رسانده است.

نمونه‌های پیکره‌ی آدمی همانند روی مهرها و سفال‌های باستانی، بسیار نادر و کمیاب است. در لوحه‌ی ۳۲، بت عجیب و غریبی تصویر شده که از تپه‌گیان بوده است و قدمت بسیار دارد و از ورقه‌ی نازک مس چکش‌خورده ساخته شده است. خطوط کناره‌ساز بت و وضعی که به خود گرفته، بازوان برافراشته، یادآور پیکرهای بسیار کهن‌تر آدم‌ها و غول‌های روی سفال نقاشی‌شده در مجتمع مسکونی تل باکون است. در این زمان، دیگر از اصل این‌گونه نقش اثری یافت نمی‌شود. در همین لوحه‌ی ۳۲، سه تصویر از اسیری ارائه شده است که پیکرش را از مفرغ ریخته‌اند. این شیئی که در اصفهان پیدا شد و اکنون در مسکو است، با اشیای به‌دست‌آمده از سومر باستانی شباهت‌های نزدیک دارد. بنابراین، باید آن را متعلق به دوران سلسله‌های

اولیه دانست. در همین لوحه، سه تصویر نیز از مجسمه‌ی کوچکی[۱۷۲] از طلا عرضه شده است که در بغداد یافت شد، ولی نمی‌دانیم از کجا کاوش شده است و بیش‌تر باید متعلق به هیتی‌ها یا ایرانی‌ها باشد تا سومری‌ها. به مجسمه‌ی شیشه‌یی[1] (؟) پیداشده از آشور بی‌شباهت نیست،[۱۷۳] مجسمه‌یی که از آشور به‌دست‌آمده است ولی متعلق به آن محل دانسته نمی‌شود. مجسمه‌ی کوچک ساخته‌شده از سنگ سیاهی که در مجموعه‌ی شخصی خودم است و شیئی از عقیق جگری و مجسمه‌ی بزرگ‌تری متعلق به مجموعه‌یی خصوصی در برلین (شکل ۲۹۶) به همین گروه از اشیا تعلق دارد و همه از تپه‌گیان به‌دست آمدند. ظریف‌ترین نمونه‌های این گروه اشیا از سنگ بلور است و در طرسوس یافت شد.[۱۷۴] تنها این چند تندیس معدود به شکل آدم، به رغم عیوب و نواقصی که دارند، می‌توانند تصور بسیار مبهم و کدری از خصوصیات قیافه و اندام اقوام بومی ساکن فلات ایران پیش از تاریخ به ما بدهند.



شکل ۲۹۶

1. obsidian

فصل دوم

سپیده‌دم تاریخ

درباره‌ی جنبه‌های مردم‌شناختی یافته‌های باستان‌شناختی، روی‌هم‌رفته با آنچه تاکنون می‌دانیم، گفتنی چندان نداریم. به‌تحقیق همواره لازم است که نتایج مردم‌شناختی حاصل از مشاهدات باستان‌شناختی با شواهد زبان‌شناختی و تاریخی همراه باشد و تأیید شود.

ساختار آبادی عصر حجر، که آثار آن در حوالی تخت جمشید به جا مانده است، حکایت از نبودن نظام خانوادگی پدرسالاری می‌کند. پس نتیجه گرفتیم که آن جامعه با نظام مادرسالاری اداره می‌شده است. می‌دانیم که در ایلام و آسیای صغیر هزاره‌ی دوم و بعدها در سیستان و هندوستان(۱) رسم ارث بردن زن‌ها و دیگر سنت‌های مشابه ناشی از نظام مادرسالاری حکمروا بوده است. ظاهراً جامعه‌ی ساکنان اولیه‌ی فلات ایران با نظام مادرسالاری اداره می‌شده، و دوام این‌گونه رسوم و سنت‌ها ضامن بقای این بومیان و استمرار مشخصات نژادی آنها در برابر همسایگان غربی آنان بوده است. گویا بومیان فلات ایران ایزدانی مار مانند را می‌پرستیده‌اند. همان‌گونه که هنوز بازماندگان بومیان اصلی سرزمین هند چنان می‌کنند. چه بسا این شباهت مفهومی فراتر از اندیشه‌های مذهبی مشترک داشته باشد. وانگهی، شواهد دال بر نفوذ و تأثیر تمدن باستانی سومر بر فلات ایران ناچیز است. با توجه به همجواری عالی و تنگاتنگ این تمدن، احساس می‌شود که عاملی سد راه نفوذ و تأثیر تمدن سومری بوده است. این عامل احتمالاً تفاوت بارز و فاحش قومی و نژادی بوده است. اما ظاهراً روابط فرهنگی با بین‌النهرین که تل حلف و چغاربازار نماینده‌ی آن بودند، و نواحی شرقی دجله از قبیل ارپاچیه[1]، تپه‌گورا، سامرا و اشنونک[2] ــ به‌اصطلاح «سوبارتو»[3] ــ و حتی آسیای صغیر نزدیک‌تر بوده است و دلیل آن نیز شاید بستگی‌های نژادی یا خویشاوندی اقوام ساکن این نواحی باشد.

1. Arpachiyya 2. Ashnunnak 3. Subartu

میان سرزمین‌های شمالی فلات ایران و نواحی جنوبی آن تفاوت‌های آشکار وجود دارد. اما از شواهد باستان‌شناختی چنین برمی‌آید که این دو بخش همیشه با یکدیگر رابطه داشته‌اند و این تفاوت‌ها بدان حد نیستند که پنداشته شود در این دو بخش، دو نژاد مختلف می‌زیسته‌اند. در پس تفاوت‌های شمال و جنوب فلات ایران، می‌توان حضور تمدن بیگانه‌یی را حس کرد که شاید از دشت‌های آبرفتی سیحون و جیحون برخاسته بود. انعکاس این تمدن را در اشیای فراوانی می‌توان مشاهده کرد که از تپه‌های باستانی واقع در کوهپایه‌ها و مرزهای شمالی فلات ایران به‌دست آمده است. اوضاع شمال از هر نظر به آنچه در جنوب، یعنی در ایلام، برقرار بود شباهت دارد. تاریخِ پیش از تاریخ سرزمین‌های مرزی شمال و نواحی سرحدی جنوب غرب عبارت از چرخه‌ی دوره‌های متناوبی بود که این نواحی با همسایگان بیگانه‌ی خود ارتباط برقرار می‌کردند و باز از آنان دوری می‌گرفتند و با دیگر بخش‌های فلات یکی می‌شدند. برای توجیه اندک تفاوت‌هایی که در آثار به‌دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی ملاحظه می‌شود، نیازی به بیان فرضیه‌هایی از قبیل «تپش نبض آسیا»، «نابودی جنگل‌ها»، یا «مهاجرت‌های عظیم» نیست. مطرح ساختن این‌گونه فرضیه‌ها مثل این است که بگوییم: کوه جنبید، اما موش زایید.

یک‌بار در پایان هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، آثار مهاجرت عظیمی دیده می‌شود. در استرآباد و کوهپایه‌های البرز و ری و در سمت مغرب تا «علیشهر» و «مزاکه»[1] در آناتولی، در تل‌های باستانی که گویی اتراقگاه‌های کنار مسیر بوده‌اند، سفال و اشیای دیگری با شکل‌های خاص دیده می‌شود که برای نواحی مرکزی و جنوبی فلات ایران بیگانه است. چون در دوران تاریخی اخیر، اقوام ترک‌نژاد در همین مسیر از ترکستان به آناتولی مهاجرت کرده‌اند، این کوچ احتمال دارد قرینه‌ی مهاجرت مشابهی باشد که شاید در ایام پیش از تاریخ صورت گرفته بوده است. اما بدون مورد مشابه تاریخیِ درست، نمی‌توان فقط به علت تحول آداب کفن و دفن، یا شیوه‌ی نوین پی‌ریزی بنا، یا نمونه‌ی نوینی از سفال و یا سبک نوظهور تزیینات و حتی موضوعاتی کم اهمیت‌تر، مردم و اقوام مختلف را در حال کوچ و مهاجرت مستمر فرض کرد. آدمی گاهی هم با نوآوری کردن، گامی رو به پیش برمی‌دارد و اگر چنین نمی‌بود تاریخ پیدا نمی‌شد. مؤلفان و صاحبان اندیشه‌ی نو و مسببان پیشرفت، خود شوق دارند تا آنچه را نوآوری کرده‌اند ثابت و جاودانی سازند. پس هر گام رو به جلو، در ذات و بطن خویش، رغبت به ثبات و ایستایی را به ودیعه دارد؛ مگر اینکه تضاد، پیشرفت نوینی را باعث شود. این سیر طبیعی تاریخ و فرهنگ است. بسیاری از اقوام پیش از تاریخ، شبیه اقوام بدوی عصر حاضر بوده‌اند. خصوصیت برجسته‌ی اقوام بدوی یکنواختی و یکدستی تمام تولیدات و فرآورده‌های آنان است که برطبق نمونه‌ی واحدی بوده و فاقد ویژگی فردی و شخصی است. طوایف سرخ‌پوستان برزیلی و افریقایی و اسکیموها ــ تا پیش از آشنایی و تماس با تجارت اروپایی ــ هزاران سال به شیوه‌ی ثابتی

1. Mazaka

زندگی می‌کردند و در حال سکون به سر می‌بردند. بر همین روال، نمی‌توان حدس زد که فرهنگ‌های پیش از تاریخ تا چه مدتی بدون هیچ‌گونه تغییر محسوس دوام آورده بودند. ظاهراً اقوام تاریخی‌یی که به‌علت انحطاط دچار سکون می‌شوند، فقط در صورت پیوند با قومی تازه می‌توانند دوباره قد علم کنند. اما این حکم درباره‌ی اقوام پیش از تاریخ صادق نیست؛ زیرا آنها پس از دوره‌های طولانی سکون و ثبات، که تکرار یکنواخت تولیداتشان علامت آن است، ناگهان رو به جلو گام برداشته و حرکت تاریخی بزرگی را آغاز کرده‌اند.

بومیان فلات ایران تفوقی را که نسبت به اقوام ساکن در دشت‌های آبرفتی کم‌ارتفاع اطراف، در پایان عصر نوسنگی، به‌دست آورده بودند؛ شاید در کم‌تر از یک هزار سال بعد، یعنی زمانی که تاریخ در سومر شروع شد، از دست دادند. مراد ما از تاریخ، اسناد و مدارک مکتوب است. اسناد و مدارکی که رویدادهای تاریخی را بازگو کنند و بتوان آنها را خواند.

بخشی از فلات ایران، یعنی ایلام، از همان آغاز در این پیشرفت سرنوشت‌ساز دخالت و شرکت داشت. ایلام [خوزستان] در واقع چون خلیجی از زمین‌های کم ارتفاع است که در دل کوه‌های مرتفع ایلام پیش رفته و همیشه صحنه‌ی مبارزه و نزاع میان اقوام ساکن سرزمین‌های همجوار بوده است. همزمان با سومر باستانی، ایلام نیز به گونه‌یی مستقل خطی اختراع و ابداع کرد که امروزه آن را خط ایلامی بدوی می‌گویند.(۲) اما از آنجا که شواهد چینه‌شناختی به‌دست آمده از شوش تنظیم نشده بود، مدت‌های مدید طول کشید تا به قدمت و کهنسالی این خط پی برده شد. حتی پس از آنکه خط بدوی سومی متعلق به مردمان ساکن دره‌ی رود سند کشف شد، برای پی بردن به ساختار این خط سوم باز هم دست به دامان کهن‌ترین انواع خط سومری شدند. در حالی‌که خط ایلامی بدوی واقعاً به این خط سوم نزدیک‌تر بود. چون در سده‌های ۲۷ و ۲۶ ق‌م، ایلام به شاهنشاهی اکد منضم شد، خط میخی اکدی جای خط ایلامی کهن‌تر را گرفت. اما بعد در دوره‌ی «پوذور ـ شوشینک»[1]، شاید معاصر با «گودآ»، که بار دیگر ایلام استقلال یافت، در اثر شعله‌ور شدن احساسات ملی‌گرایی، خط ایلامی کهن از نو زنده شد و جای خط میخی اکدی را گرفت. این تحول دیری نپایید و سرانجام خط میخی پیروز شد. بعداً خط میخی ایلامی نیز به‌وجود آمد و سیر تحولی را پشت سر گذاشت و در مقطعی تاریخی که دقیقاً مشخص نیست، خط میخی فارسی باستان از کنار آن جوانه زد.

مدتی در این اندیشه بودم که نکند خط ایلامی بدوی در شوش اختراع و وضع نشده باشد. مردد بودم که شاید این خط نیز، همچون سفال به‌دست آمده از چینه‌های اول و دوم شوش، از سرزمین‌های شرقی‌تر سرچشمه گرفته و پیدا شده است. کشف لوحه‌های مکتوب با خط ایلامی بدوی در تپه‌سیلک کاشان مؤید این نظر بود، اما دلیل قطعی برای صحت و درستی چنین نظری نیست. این اختراع باید در محل و مکانی انجام گرفته باشد که با سومر تماس نزدیک و مستقیم می‌داشته است.

1. Puzur-shushinak

نخستین لوحه‌های تپه‌سیلک در چینه‌ی اصلی و همراه با مهره‌هایی یافت شد که بی‌تردید مشخصات مهره‌های اوروک را دارند. گیرشمن در این‌باره می‌گوید:[۳] «چینه‌یی است با ویژگی سفال معمولی (رنگ و نقاشی نشده) که شباهت دقیق و مطابق دارد با سفال به‌دست آمده از چینه‌های شوش یک و شوش دو.» و این سفال را با سفال اوروک مقایسه می‌کنند. من دل‌مشغول ارتباط این سفال تپه‌سیلک با سفال ساده و بی‌نقش و نگار ترکستان هستم. ارتباطی که ملاحظات دیگری نیز دلالت بر امکان وجود آن می‌کند. به هر حال، این دوره از جمدت نصر قدیم‌تر است. دقیقاً منطبق است با آن چینه‌ی اوروک که نخستین الواح سومری در آنجا یافت شد.

این الواحی را که با خط تصویرنگاری مکتوب شده است، هرکس با هر زبانی که بداند می‌تواند بخواند. اما آنچه نوشته‌ی تصویری را تبدیل به خط، به معنای واقعی کلمه، می‌کند یکدست کردن آواهای علایم نوشته شده است. مهارتی که بدون مدرسه رفتن حاصل نمی‌شود. و این‌گونه استاندارد کردن آواها در اصل کار ایلامی‌ها بود. اگر زبان ایلامی در هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد، زبان محاوره‌ی اقوامی که در تپه‌سیلک زندگی می‌کردند نبود، دست‌کم در آنجا شناخته شده بود. الواح تپه‌سیلک و شوش فقط صورت حساب‌اند. با اینکه حاوی اطلاعات تاریخی نیستند و حتی کشف رمز و خواندن آنها هم دوره‌ی پیش از تاریخ ایران را به دوره‌ی تاریخی تبدیل نمی‌کند، اما نفس چنین کشف رمزی اسباب امیدواری است.

هر چند از مجموع تحقیقات انجام گرفته و اطلاعات جمع‌آوری شده نمی‌توان نتیجه‌ی دقیق و قطعی گرفت، اما می‌توان به طورکلی استنباط کرد که مردم ساکن در فلات ایران و بومیان آن سرزمین به گروه نژادی وسیع و ثابتی تعلق داشته‌اند. آنچه مورد نیاز مبرم است اسمی برای این گروه نژادی است. خود اسم رایج «ایران» یا اسم فارسی میانه‌ی «ایرانشهر» ــ معادل «سرزمین آریاها» ــ نشان می‌دهد که این اسم را نمی‌توان بر این سرزمین گذاشت که چندین هزار سال پیش از کوچیدن آریایی‌ها به آنجا، زیستگاه و موطن اقوام و فرهنگ‌های دیگر بوده است. در اسناد و مدارک سومری، چون صحبت بومیان فلات ایران قبل از مهاجرت آریاها بدان سرزمین پیش می‌آید، به اسامی چندی برمی‌خوریم که به دوره‌های باستانی فلات بازمی‌گردد؛ اسم‌هایی مانند: «مندا»[1] و انشان[2] یا انزان. اسامی از رواج افتاده‌یی که بعدها متصدیان کهنه‌پرست بایگانی‌های دستگاه دیوانی پادشاهی جدید بابل آنها را از نو زنده کردند و بر «ماد» در شمال، و «پرسیس» ــ معادل «فارس» ــ در جنوب گذاشتند.

آشوریان و بابلیان اسم مندا را بر سرزمینی اطلاق می‌کردند که امروزه «آذربایجان»[۴] خوانده می‌شود و پس از اسکندر با اسم «مدیا آتروپاتن» شناخته می‌شد و اطراف دریاچه‌ی اورمیه را دربر می‌گرفت.

1. Manda 2. Anshan

بخش‌های واقع در جنوب دریاچه سرزمین «مانئی»ها بود. همان «مینی»[1]های کتاب ارمیای نبی در تورات. مؤلفان یونانی، از هرودوت گرفته تا بطلمیوس، آنان را «متیئنه»[2]ها یا «منتینه»[3]ها می‌خوانده‌اند. نمی‌دانیم آیا اسم «اومان منداِ» هیچ‌گونه ارتباطی با «مانئی» یا اسم «ماده»[4](۵) دارد یا نه. شاید این شباهت آوایی تصادفی است و شاید هم همین شباهت انگیزه‌یی بوده است تا دبیران بابلی این اسم را به‌کار برند.

درباره‌ی انشان با اطمینان بیش‌تری می‌توان سخن گفت. باید همان اسمی باشد که بومیان اصیل فلات ایران «پرسیس» یا «پارسه»(۶) را با آن می‌خوانده‌اند. «پارسه» از جمله اسامی قومی است که از آن اسم مکان ساخته‌اند. از اسم «پرسوه»[5] اشتقاق یافته و اسم ناحیه‌یی است که این قوم ایرانی پس از رسیدن به فلات ایران، نخست در آنجا رخت اقامت افکند. این ناحیه در ماد و تقریباً منطبق بود بر کرمانشاهان امروزی، از ماهیدشت تا صحنه، و در امتداد شاهراهی که بابل را به اکباتان متصل می‌ساخت. اولین باری که نام آن در اسناد تاریخی می‌آید در روزگار شلمنصر سوم است (۸۴۳ق‌م) که پارزوا[6] تلفظ می‌شده و از ۸۳۵ق‌م، همیشه پرسوا[7] املا شده است.(۷) پس از آنکه این قبیله در ۶۹۷-۶۶۰ ق‌م، از ماد به نواحی جنوبی‌تر کوچید، اسم قبیله‌یی «پارسه»[8] بر زیستگاه نوین قبیله اطلاق شد. در نواحی که ساکنان آن ایرانیان اصیل باشند معمولاً قاعده بر این است که اسم قبیله و سرزمین و پایتخت آن یکی باشد. بنابراین، «انشان» آن اسم تاریخی که بابلیان ــ و نه آشوریان ــ برای این ناحیه به‌کار می‌بردند، تبدیل شد به پارسه.

در اواخر هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، اسم قومی دیگر به عنوان ساکنان ناحیه مابین ماد و پارس ــ به موازات مرز امروزی میان ایران و عراق، برده می‌شود و آن کاسی‌ها هستند. زادگاه اصلی آنان لرستان امروزی است. اسم کهن آنان در «بکسا»[9] یا «با ـ کوسایا»[10] واقع در جنوب «بدرا»[11] یا «با ـ دوریا»[12] در ارتفاعات هم‌عرض کوت‌العماره باقی مانده است. طبقه‌ی پایین جامعه‌ی لرها ــ اسمی که شاید مفهوم جنگل‌نشین را می‌رسانده است ــ باید از اخلاف کاسی‌ها باشند. زبان لری یکی از لهجه‌های زبان فارسی در برابر زبان مادی است. بنابراین، لرهای متعلق به طبقات برتر جامعه‌ی آن دیار باید از اعقاب آریاهای مهاجر، یعنی یکی از طوایف قبیله‌ی پارس‌ها بوده باشند؛ مانند طایفه‌ی «هووَجه»[13] (خووَژه) که بعدها اسم خود را بر روی خوزستان، ایلام باستانی، گذاشتند. کاسی‌ها یا «کس‌ها» شش قرن تمام زیر عنوان سلسله‌ی سوم بر بابل، که آن را «کردونیاش»[14] می‌خواندند، حکمروایی کردند. آنچه تسلط کاسی‌ها را بر بابل ممکن ساخت یورش پیشین «هیتی»های نسیانی بود که در حدود ۱۷۵۰ ق‌م حکومت سلسله‌ی اول بابلی را برانداخته بودند. واژه‌ی «کش‌شو»[15]، که جمع آن می‌شود «کش‌شی»[16]، اسمی است که در زبان اکدی بر کاسی‌ها

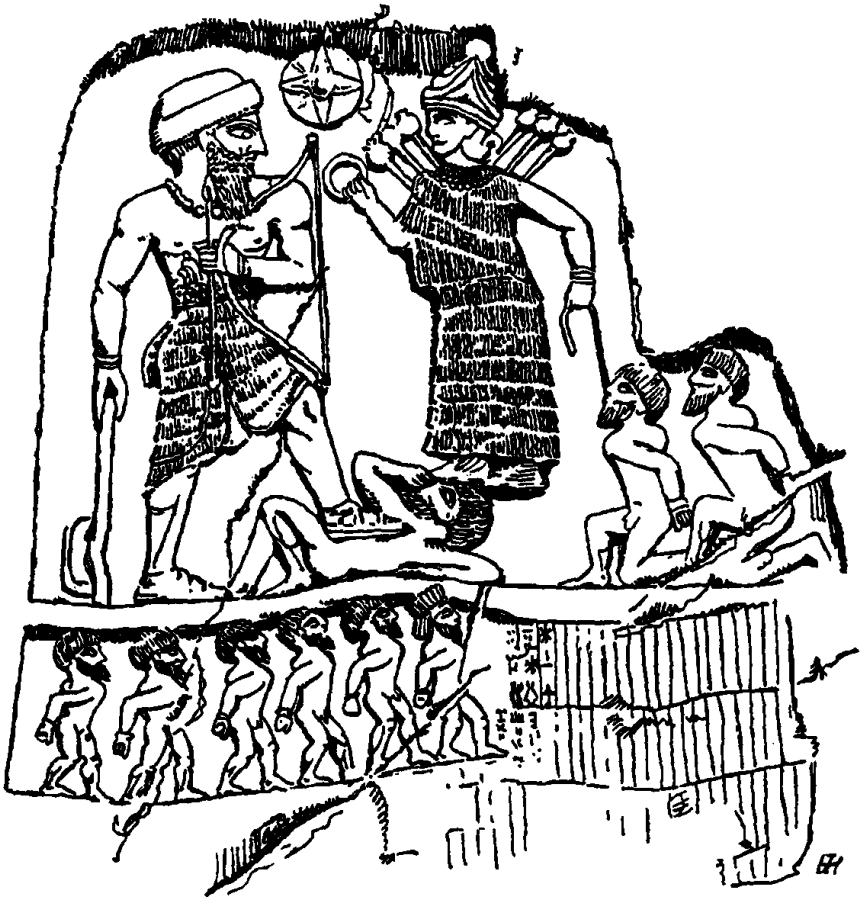
1. Minni
2. Matiene
3. Mantiane
4. Māda
5. Parsva
6. Parzua
7. Parsua
8. Parsa
9. Baqsá
10. Bá-Qussáyá
11. Bádrá
12. Bá-Duráyá
13. Hūvaja
14. Karduniash
15. *Kashshū*
16. *Kashshē*

اطلاق می‌شد. این اسم در اصل بومی بود و مطابق دستور زبان اکدی به این‌گونه صرف و جمع بسته می‌شود. «کیسوی» صورتی از همین اسم است که «هکاتئوس» آن را به کار برد و از نحوه‌ی تلفظ ایلامی این اسم بومی مشتق شده است. صورت یونانی این اسم که بطلمیوس آن را «کبسیا» یا «کوسای» تلفظ می‌کند، از واسطه‌ی زبان آرامی این اسم «قوسایه» (مانند عربی بقسا) اشتقاق یافته است. بن‌واژه‌ی آن «کش»[1] است که مانند دیگر نام‌های اقوام باستانی ساکن در فلات ایران و آناتولی یک‌هجایی است. زبان‌های ایلامی و کاسی ـ و شاید گویش‌های رایج در نواحی شمالی و مجاور ـ برای نشانه‌های جمع، پسوند «ـپ»[2] را به‌کار می‌بردند؛ که «کاسیپ»[3] صورت جمع و درست «کاش» در اسم ایزد «امان‌کاسیپار»[4](۸) بازمانده‌ی آن است. «جی. هوسینگ»[5] در این اسم معادل کاسی اسم ایلامی «هومبان کوک کاسیتری»[6] را بازشناسی می‌کند. بدین معنا که «هومبان» در ایلامی برابر با «امان» در کاسی شناخته می‌شود. «امان، محافظ سرزمین‌های کاسی» صفت «*کسپیه»[7] در زبان مادی کهن از همین ریشه‌ی کاسیپ مشتق شده(۹) که صورت اولیه‌ی اسم یونانی «کسپیو»[8]، نام مردم شمال ایران است و در اسم‌هایی مانند دریای کاسپین و دروازه‌های کاسپین باقی مانده است. خلاصه آنکه، شکل‌های گوناگونی که این اسم به آن صورت تلفظ می‌شود مفهوم واحدی را می‌رساند و کاسی‌ها و کاسپین‌ها بر قوم واحدی دلالت می‌کنند.(۱۰) آثار باقی‌مانده از زبان کاسی ـ که عمدتاً عبارت‌اند از فهرست واژه‌های کاسی و ترجمه‌ی نه‌چندان دقیق آنها به زبان اکدی و پاره‌یی اسامی پادشاهان و گاهی اسامی مکان ـ نشان می‌دهد که با زبان ایلامی ارتباط و قرابت نزدیک داشته و بنابراین، از خانواده‌ی زبان‌های مردم بومی ساکن فلات ایران بوده است. اینکه آیا پیش از این بومیان ساکن فلات، اقوام کهن دیگری ساکن فلات ایران بوده‌اند سؤالی است که علم تاریخ کنونی جوابی برای آن ندارد. شواهد باستان‌شناختی که قراین زبان‌شناختی مؤید آن است، حکایت می‌کند که در روزگارهای پیش از تاریخ، قوم واحدی بر سرتاسر فلات ایران تسلط داشته است که باید آنان را «کاسپین»[9] یا کاسپی بخوانیم.(۱۱)

بعضی‌ها می‌گویند که کاسی‌ها از جمله‌ی اقوام هندواروپایی بوده‌اند. باید یادآور شد که اصطلاح «هندواروپایی» فقط و فقط در حیطه‌ی زبان‌شناسی به‌کار برده می‌شود و از دیدگاه مردم‌شناسی معنا و مفهومی را نمی‌رساند. اما این نظر تنها بر وجود چند اسم و واژه متکی است که مهم‌ترین آنها «شوریاش»[10](۱۲) است. شوریاش را معادل «شَمشَ»[11] دانسته‌اند که نمی‌تواند چیزی به‌جز واژه‌ی آریایی «سوریا»[12]، یعنی ایزد آفتاب، باشد. اما توجیه چگونگی اقتباس این اسم دشوار نیست. دست‌کم از اواخر هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، آریایی‌های ساکن حوضه‌ی آبریزهای رودهای سیحون و جیحون همسایه‌ی کاسپی‌های مقیم فلات ایران بوده‌اند.

1. *Kash* 2. *-ip* 3. *Kasip* 4. *Amman kasipar* 5. G. Hüsing
6. *Humban kuk kassitri* 7. **kaspiya-* 8. κάδπιοι 9. caspians
10. *Shuriash* 11. *Shamash* 12. *sûrya-*

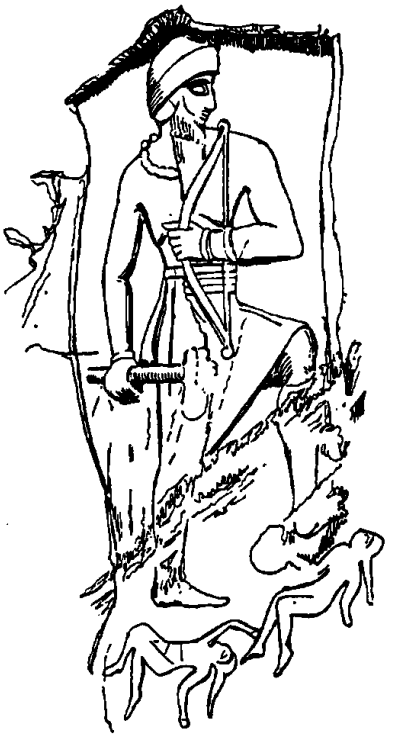
آدمیان و اندیشه‌های آنان نیز، مانند انواع سفال و دیگر آلات و ابزار، همیشه می‌توانسته‌اند از طریق شمال و جلگه‌های آنجا یا از مغرب و هندوستان به داخل فلات راه یابند و اثر بگذارند. همان‌گونه که در مورد سومری‌ها و نفوذ آنان از سوی مغرب روی داد. شاید قبایلی که از ترکستان امروزی برخاسته بودند، در مسیر خود به سمت مغرب، از نواحی شمالی فلات گذشته بوده‌اند. همان‌گونه که آریاها هنگام حرکت به سوی مشرق، یعنی هندوستان، چنان کرده بودند. و شاید در اثنای این مهاجرت‌ها، گروه‌هایی از تنه‌ی اصلی گروه مهاجران جدا شده و در فلات ایران رحل اقامت افکنده بودند. اما تمام این احتمالات در یکپارچگی و استمرار بنیادین بومیان اصیل فلات، تغییری ایجاد نکرده بود. نمی‌توان تردید داشت که هنوز اکثریت فارس‌های امروزی فلات ایران از تبار کاسپی‌ها و بازماندگان مستقیم آنان هستند. از نظر شکل ظاهر بدنی و جسمی، کاسی‌ها به همان تیره‌یی تعلق داشتند که دیگر بومیان ارمنستان و آناتولی را نیز شامل بود. بومیانی که همیشه در اکثریت بودند، هر چند زبان آریایی را که بر آنها تحمیل شده بود پذیرفتند، از نظر نژادی اقوام مهاجر بیگانه را در خود هضم و جذب کردند.



شکل ۲۹۷

علاوه بر معدودی مجسمه‌های کوچک آدمی که در میان انبوه آثار هنری باستانی به‌دست آمده دیده می‌شود، چند مجسمه‌ی نسبتاً بزرگ نیز وجود دارد که از روی آنها می‌توان آگاهی‌هایی کلی نسبت به شکل و قیافه‌ی ظاهری کاسپی‌ها به‌دست آورد.

در روستای سرپل، کنار راه بغداد ـ همدان، سه مجسمه بر سینه‌ی کوه کنده‌اند (شکل ۲۹۷). آن که از همه بزرگ‌تر و مفصل‌تر است یادبود پیروزی «انوبانینی»[1]، شاه «لولوها»[2] یکی از طوایف وابسته به «کاش‌شو»[3]، است. شاه در برابر ایزد بانو «این ننا»[4] قد برافراشته و پا بر پیکر به خاک افتاده‌ی دشمن نهاده است. ایزد بانو دو اسیر را به دنبال خویش می‌کشد. اندکی پایین‌تر، شش اسیر دیگر تصویر شده‌اند. در بالای صحنه، میان شاه و ایزدبانو، ستاره‌ی هشت‌پر «ایشتار»[5] ـ که به شکل آویز طلایی است و از تپه‌گیان به‌دست‌آمده ـ در فضا شناور است. این صحنه‌ی پیروزی نه عکسی از یک لحظه‌ی تاریخی هیجان‌انگیز است و نه نقشی از یک داستان حماسی. همان‌گونه که از هنر کاملاً نمادین، حتی در تزیینات محض، انتظار می‌رود؛ شرح و وصفی است نمادین. از کتیبه‌ی اکدی همراه با نقش‌برجسته می‌دانیم که این مجسمه‌ی سنگی به روزگار «نارام‌سین» اکدی تعلق دارد.

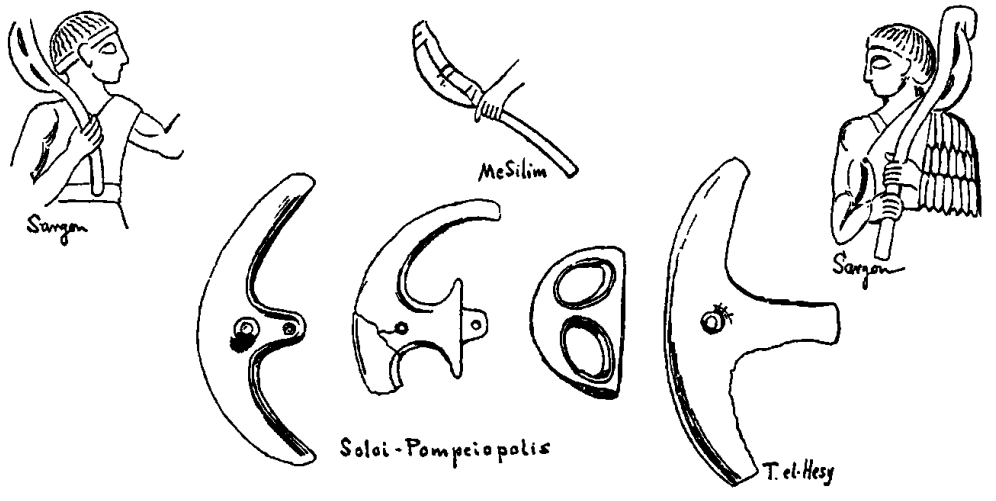


شکل ۲۹۸

1. Annubanini 2. Lullu 3. kashshu 4. Ininna 5. Istar

نقش‌برجسته‌ی دوم سرپل تکرار همین صحنه است، اما بدون اسیرهای کوچک‌اندامی که ایزدبانو به دنبال دارد و دیگر اسیرانی که در پایین نقش اولی تصویر شده‌اند. در نقش‌برجسته‌ی سوم، فقط شاه و دشمنی که زیر پایش به خاک افتاده است و ستاره‌ی هشت‌پر ایشتار دیده می‌شود. در زیر این نقش، کتیبه‌یی نسبتاً مفصل، با همان خط نقش‌برجسته‌ی اول، تراشیده شده است. این کتیبه آسیب دیده و تنها عبارتی را که از آن توانستم بخوانم، تکرار دقیق سطرهای ۵-۹ ستون دوم نقش‌برجسته‌ی اول است. این کتیبه‌ی آخری تقریباً سوادی است از کتیبه‌ی آنوبانینی.

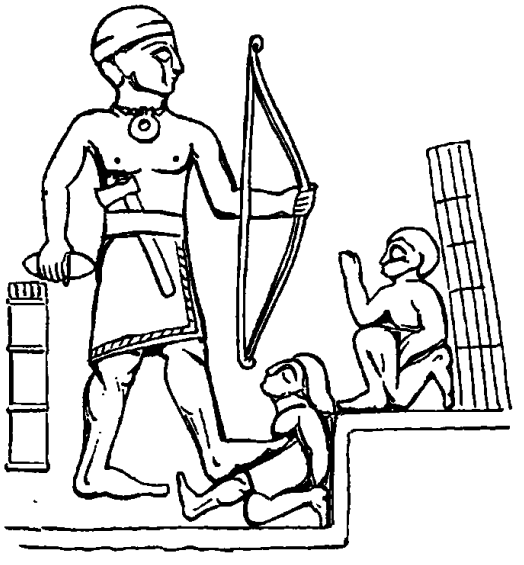
سرگرد سی.تی. ادموندز[۱۳] نقش‌برجسته‌یی با همین سبک و اسلوب در شمال «دربند گور»، واقع در جنوب غربی سلیمانیه، پیدا کرد. در آنجا، شاه پا بر پیکر دو دشمن به خاک افتاده و ظاهراً به قتل رسیده گذاشته است (شکل ۲۹۸). هر دوی آنها موهای بافته‌ی دراز و سرپوشی دارند که بعد درباره‌ی آن گفت‌وگو خواهیم کرد. این دو تن از بومیان، و شاه فاتحی بیگانه است و باید خود نارام‌سین باشد. زیرا بر ستون سنگی مشهور او که به مناسبت پیروزیش بر لولوها برپا شده بود و در شوش یافت شد ــ و اینک در موزه‌ی لوور است ــ دقیقاً همان دشمنانی دیده می‌شوند که در آنجا تصویر شده‌اند. این نقش‌برجسته و آن ستون سنگی باید یادبود واقعه‌ی تاریخی واحدی باشند. اگر پیروزی نارام‌سین دوام آورده باشد، باید نقش حجاری‌شده بر کوه سرپل اندکی قدیم‌تر باشد. به هر حال، اینها همه به یک دوره تعلق دارند.[۱۴]



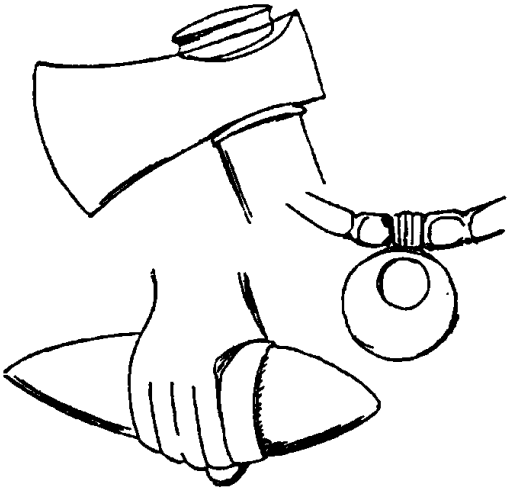
شکل ۲۹۹

سبک کار مجسمه‌های آنوبانینی و نارام‌سین آشکارا «سارگنی» است. در هنر سومری طبیعی بود که هیچ‌گاه مجسمه‌ی سنگی ساخته نشود. همچنین هنر سومری هیچ‌گاه در صدد ایجاد بناهای شکوهمند یادبود و امثالهم نبود. این نقش‌های برجسته، چه به لحاظ فنی و هنری و چه به لحاظ اندازه، از سرزمین‌های بیگانه الهام گرفته شده‌اند. در هر سه مجسمه‌ی سرپل، انوبانینی در دست راست خود تبری با تیغه‌ی

هلالی‌شکل و دسته‌یی خمیده دارد (شکل ۲۹۹). بر روی ستون سنگی بزرگ شکسته‌یی که در شوش پیدا شد و به «سارگن» اکدی تعلق دارد، تمام جنگجویان او با تبری از همین نمونه مسلح‌اند. نمونه‌ی قدیم‌تر این تبر از جنگ‌افزارهای رایج و معمولی سربازان اکدی دوره‌ی مسیلیم، کیش است. دو انتها و زبانه‌ی میانی تیغه‌ی تبر در شکاف دسته جا می‌گیرد. پس از اختراع سوراخ دسته‌ی استوانه‌یی‌شکل تیغه‌ی این تبر به صورت نیمه‌قرصی درآمد که دو سوراخ خالی بزرگ چشم‌مانند داشت. تبرهای مجلل سوری هزاره‌ی دوم از تبار این تبر است. نمونه‌ی اولیه را در مصر پیش از فراعنه می‌شناخته‌اند. تمام دیگر انواع و نمونه‌ها از سوریه‌اند یا ــ مانند تبر موجود در شکل ــ از کیلیکیه. در دنیای سومری، انواع این‌گونه تبر را تنها در ناحیه‌ی سامی‌نشین اطراف کیش و اکد و در دوره‌های از مسیلیم تا سارگن می‌توان یافت.



شکل ۳۰۰

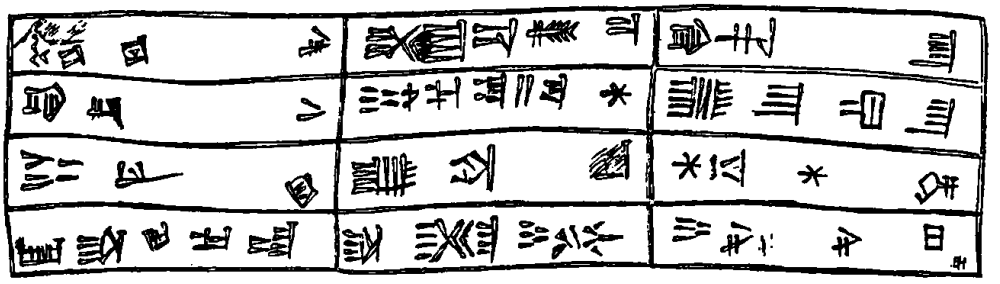


شکل ۳۰۱

در فاصله‌ی نه‌چندان دورِ شمالِ سرپل، در «دربند شیخان» نزدیک «حورین»، نقش‌برجسته‌ی دیگری وجود دارد. این نقش‌برجسته که صحنه‌ی پیروزی دیگری را نشان می‌دهد زیبا نیست (شکل ۳۰۰). شاه به‌گونه‌یی ناپخته و مصنوعی همانند آنوبانینی تصویر شده است؛ کمانی در دست چپ و تبری سنگی در دست راست دارد (شکل ۳۰۱). تبری فلزی از بند کمرش آویزان است. لنگی ساده بر تن دارد و طوقی که از آن آویزی هلالی‌شکل آویخته‌شده بر گردن بسته است. این نقش نیز کتیبه‌یی دارد که با خطی کاملاً متفاوت با کتیبه‌ی آنوبانینی نوشته شده است. در شکل ۳۰۲، سواد دقیقی از این کتیبه ارائه شده است. اسم شاه در مستطیل‌های عمودی اول و دوم با علامت اندیشه‌نگاری که معنای «ایزد» را می‌رساند شروع و با واژه‌ی «بی ـ ری ـ نی»[1]

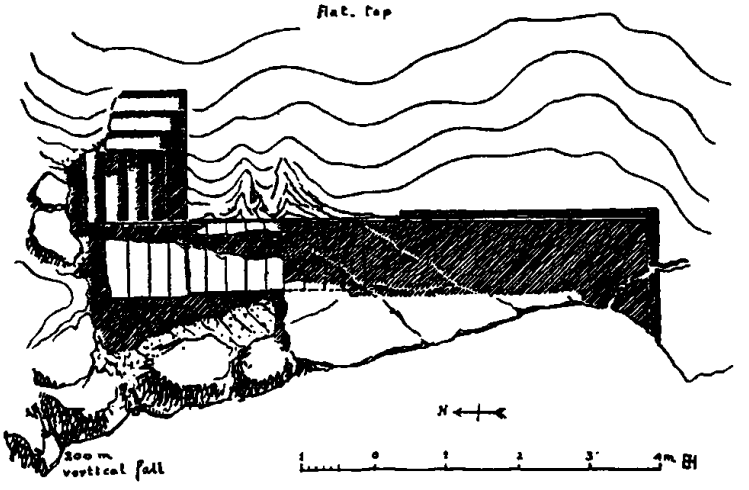
1. *bi-ri-ni* (*x-bani-birini*)

ختم می‌شود. در مستطیل سوم نوشته شده است: فرزند «ئیک ـکی»[1]؛ مستطیل (۴) «ئیپ ـشه ـاه ـمه ـات»[2]؛ (۵) «سلمم اوش ـزی ـایز»[3] (= پیکر را ساخته است)؛ (۶) «ای‌نومه [؟به؟] له [؟ات؟] آ [؟زه؟] به‌آن [؟هال؟]»[4]؛ (۷) «او ـته ـرا [؟]»[5]؛ (۸) «شه سلمم ئی ـسیر [؟]»[6]؛ (۹) «بی ـری ـشو»[7]؛ (۱۰) «او شو ـاوم ـشو»[8]؛ (۱۱) «شمش ایمر»[9]؛ (۱۲) «ئی ـنی ـنی ـکو»[10]. معنای عبارت فوق ظاهراً می‌شود، «هرکس این تصویر را [با سحر و جادو آسیب رساند ؟] باشد که شمش و ایمر او را برای همیشه [سیاه‌روز و بدنام ؟] کنند.».(۱۵)



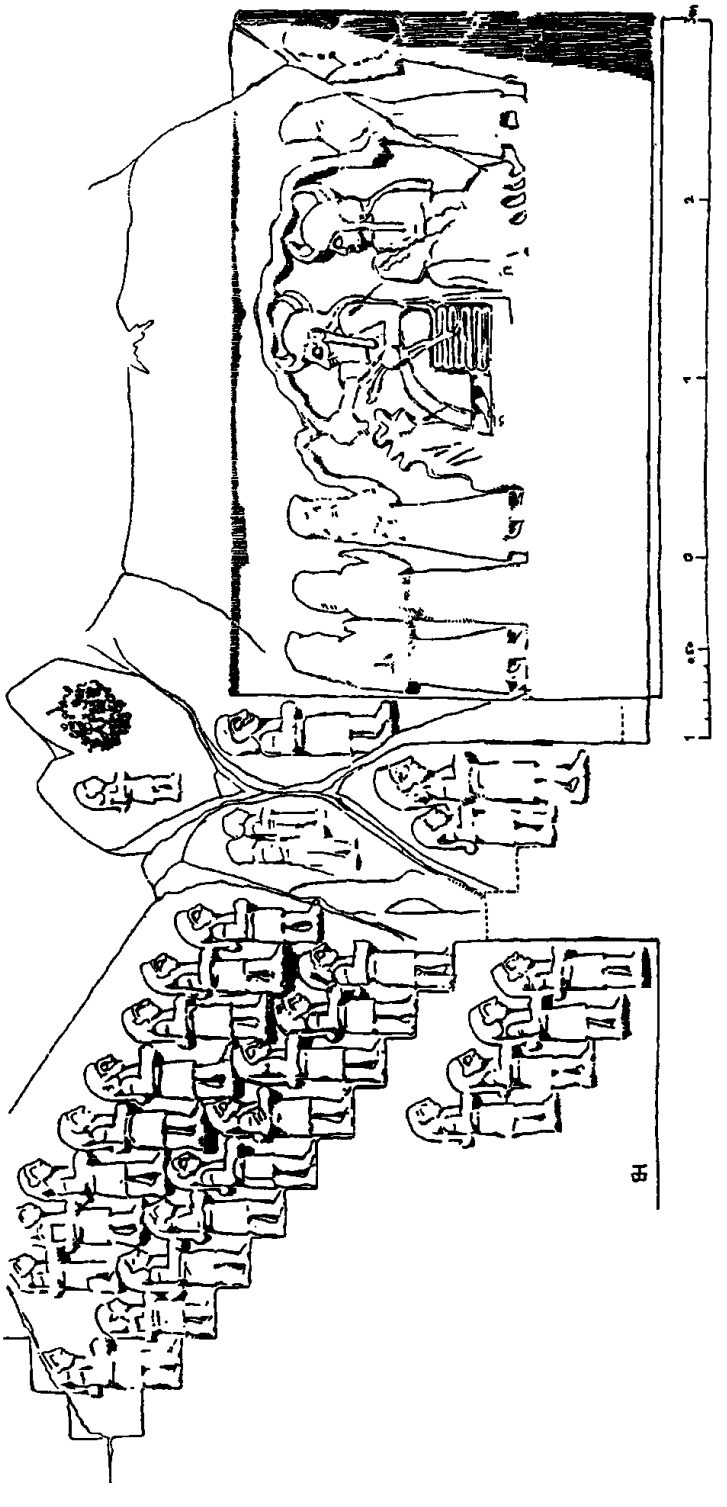
شکل ۳۰۲

درباره‌ی تاریخ ایجاد این اثر یادبود باید گفت که بی‌تردید خود نقش‌برجسته و مجسمه کهن‌تر و باستانی‌تر از نقش‌برجسته‌ی انوبانینی است؛ اما کتیبه‌ی مربوط به آن برعکس به‌قدری جدیدتر می‌نماید که ناگزیر باید نتیجه گرفت کتیبه از الحاقات بعدی است.(۱۶)



شکل ۳۰۳

1. *Ik-ki* 2. *ip-sha-ah- ma-at* 3. *salmam ush-zi-iz*
4. *i nu ma* [? *ba* ?] *la* [? *at* ?] *a* [? *za* ?] *ba an* [? *hal*] 5. *u-te-ra* [?] 6. *sha salmam i-sir* [?]
7. *bi-ri-shu* 8. *u shu-um-shu* 9. *shamash dimmer* 10. *i-NI-NI-ku*



شکل ۳۰۴

بزرگ‌ترین نقش‌برجسته‌یی که در ۱۹۲۴ م در مناطق جنوبی‌تر یافتم، درکورنگون واقع است، در ناحیه‌ی ممسنی نزدیک تل‌سپید و فهلیان.(۱۷) این نقش‌برجسته که به تخت جمشید نزدیک‌تر است تا شوش، در کنار همان شاهراه باستانی که مسیر اسکندر بود، بر بالای تپه‌یی مشرف به دره قرار دارد. تنها راه رسیدن به آن، از بالای تپه و با پلکانی رو به پایین است. محل نقش‌برجسته واشدگاه کوچکی است که نیایشگاهی باستانی بوده است. دیوارهای واشدگاه پوشیده از نقش است (لوحه‌های ۳۳، ۳۴ و شکل‌های ۳۰۳-۳۰۴).

صحنه‌ی اصلی زوجی از ایزدان را با نیایش‌کنندگان نشان می‌دهد. ایزد بر تختی نشسته که از مار چنبر زده تشکیل شده است. این مفهومی بدوی است که معنای واقعی آن ناشناخته است. دیگر جزئیات نقش، مثل تاج‌هایی که بر روی آنها شاخ نصب شده، از سومر اقتباس شده است. این‌گونه نقش‌های خاص در دوره‌ی پیش از اکدی‌ها در آنجا معمول بوده است. در برابر ایزد شیئی قرار دارد که به محراب‌های تصویرشده در نقش‌برجسته‌های هیتی‌ها، متعلق به دوره‌ی «هت توسیل سوم» و «پوده‌پا» در «فراهتین»، بی‌شباهت نیست. ایزدبانو که دوست‌داشتنی تصویرشده و پیکرش ناتمام مانده، همانند برخی از دیگر ایزدان سومری بر روی حیوانی نشسته است. هر دو ایزد سرپوشی بر سر دارند که گویی از شقیقه‌ی آن گیسوی بافته‌یی آویزان است. این‌گونه سرپوش در سومر و بین‌النهرین به زن‌ها اختصاص داشت. اما مردان سامی‌نژاد کیش در دوره‌ی مسیلیم نیز از همین‌گونه سرپوش استفاده می‌کرده‌اند. ایزد در دست چپ خود سر آن ماری را گرفته که چنبره‌ی بدنش تخت او را به‌وجود آورده است. در دست راست خود، مانند ایزدان سومری، گلدان حاوی آب حیات را گرفته که آب آن به سوی نیایش‌کنندگان، که در دو طرف قرار دادند، جاری است. فقط خط‌های کناره‌ساز تصویر این پنج نفر نیایش‌کننده تمام و کمال رسم شده است، که مرد هستند. نفرهای دوم سمت راست و چپ زن‌اند. زن‌ها جامه‌یی بر تن دارند که دامن آن از دامن جامه‌ی زمین‌کشان زن‌های «هیتی» نیز بلندتر است. سرپوش زن‌ها نیز با کلاه مردان تفاوت محسوس دارد. سرپوش مردها به کلاه مردم فریگیه بی‌شباهت نیست و سر تیز آن رو به جلو خمیده است. ملازمان این چند نفر در اصل باید حدود چهل نفر بوده باشند که نقش بعضی از آنها فرو ریخته است. این افراد، مانند نگاره‌ی مشهور نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، در حال فرود آمدن از پله‌ها هستند. ملازمان به استثنای نفر اول، چون پیکر کوچک مردان کشته شده در نقش‌برجسته‌ی دربند گَور، گیسوی دراز و بافته‌شده دارند. در بعضی از تصاویر نقش‌برجسته‌های آناتولی و در بین تصویرهای مصریان از «هیتی‌های نسیانی»[1] افراد معینی دیده می‌شوند که آنان نیز به همین‌گونه گیسوی بافته‌شده دارند. این شیوه آرایش مو نامتعارف‌تر از آن است که بتوان آن را حمل بر تصادف کرد. همراه با دیگر ملاحظات، می‌توان آن را قرینه‌یی دانست بر وجود قرابت و خویشاوندی بین بومیان فارس (انشان) و اقوام ساکن آناتولی در آسیای صغیر.

1. Nasian Hittites

بسیاری از جزئیات این نقش‌برجسته از سومر سرچشمه گرفته و اقتباس شده، اما سه مشخصه‌ی عمده‌ی آن غیرسومری است. نقش‌برجسته‌ی کورنگون ابعاد بزرگ و وسیع دارد که غرض از ایجاد آن این بوده است که از فاصله دور دیده شود. آن را در صخره‌ی طبیعی تراشیده و تمام پیکره‌ها و صورت‌ها نیمرخ نشان داده شده‌اند. نه‌تنها مضمون صحنه، بلکه اصول فنی و هنری و شیوه‌ی اجرای آن غیر سومری است. این شیوه مجسمه‌سازی در شرق باستان، از جمله در مصر، ناآشنا و بی‌سابقه بوده است. مسلم این است که این شیوه‌ی حجاری و ایجاد نقش‌برجسته نمی‌تواند اختراع و ابداع یک نفر و اثری یکتا و منحصر به فرد باشد. باید نتیجه گرفت که نقش‌برجسته‌ی کورنگون دلالت می‌کند بر وجود تعداد زیادی از نقش‌برجسته‌های همانند که یا هنوز پیدا نشده و یا آنکه نابود شده‌اند. هنرمندانی که این‌گونه نقش‌برجسته‌ها را آفریده بودند، با وجود داشتن تماس مستقیم با سومر، شیوه‌ی هنری مستقلی را پیروی می‌کرده‌اند. مشکل تاریخگذاری روی این نقش‌برجسته ناشی از همین معنا است. هر چند پاره‌یی از مشخصات نقش حکایت از این می‌کند که این اثر پیش از نقش‌برجسته‌های سرپل آفریده شده است، اما روی‌هم‌رفته ترجیح می‌دهم که ساختن این نقش‌برجسته را اندکی مؤخرتر از مجسمه‌های سرپل بدانم. بنابراین، نقش‌برجسته‌ی کورنگون باید در دوره‌ی تجدید حیات و رستاخیز کشور ایلام، پس از پایان دوره‌ی تسلط اکدی‌ها بر ایلام، ساخته شده باشد. یعنی در روزگار شاه ایلامی پوزور ـ شوشیناک که معاصر «گودآ» در سومر بوده است.(۱۸)

در نقش رستم، نزدیک تخت جمشید، نقش‌برجسته‌ی حجاری‌شده‌یی بوده است که درباره‌ی آثار بازمانده از آن در جای دیگر سخن رانده‌ام.(۱۹) آن نقش تقریباً سواد مصدقی بوده است از نقش‌برجسته‌ی کورنگون. در آنجا نیز دو ایزد بر تختی از مارهای چنبره زده نشسته بوده‌اند (لوحه‌ی ۳۲). بعدها این‌گونه ایزدان مارمانند را ــ که خویشاوندی آنان با بعضی طرح‌های ساده‌تر روی سفال و مهرهای عصر مس آشکار است ــ می‌توان روی آثار به‌جامانده از دوره‌ی میانه و اخیر ایلام دید. اگر تصویر گیسوی بافته مانند دم اسب قرینه‌یی است که از پیوند بومیان فلات با مردم آسیای صغیر حکایت می‌کند، این ایزدان مارمانند نیز دلیلی هستند بر وجود نوعی قرابت میان مردم فلات ایران با بومیان شبه جزیره‌ی هند، در روزگار پیش از تاریخ.(۲۰)

با آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، تغییرات بنیادین و قطعی در ترکیب جمعیت اقوام ساکن فلات کاسپی‌ها روی می‌دهد. قوم تازه از راه رسیده‌یی که این تغییر و تحول را باعث شدند، آریایی‌ها بودند. روزگار تاریخی ایران با اینان آغاز می‌شود. از روزگارهای به‌کلی از یادها رفته یا دست‌کم از پایان هزاره‌ی سوم تا اواسط هزاره‌ی اول، آریاها به صورت قومی یکپارچه در دشت‌های پهناور حوضه‌ی آبریز رودهای سیحون و جیحون می‌زیستند؛ سرزمین ایرانویج(۲۱) با دو رودخانه‌ی «وانگهودایتی»[1] و «رنگهه»[2]. در اساطیر ایرانی این زیستگاه و مهد باستانی هنوز هم فراموش نشده است.

1. Vahvī Dātiyā 2. Ranhā

زبان آریاها یکی از شاخه‌های خاندان بزرگ زبان‌های هندواروپایی است، مانند زبان‌های آلمانی، اسلاوی، یونانی، سلتی، ایتالیایی و غیره. نمایندگان عمده‌ی این شاخه از زبان‌های هندواروپایی زبان‌های سنسکریت و فارسی است و نیز زبان‌های سکایی، سغدی و اُسِتی. اما باید این را در نظر داشت که خویشاوندی‌های زبانی به‌تنهایی دلیل بستگی و خویشاوندی قومی و نژادی نمی‌شود.

نخستین آثار آریایی‌ها در آسیای صغیر، در اواسط سده‌ی پانزدهم پیش از میلاد دیده می‌شود. در این تاریخ است که سلطان‌نشین میتانی را سائوش‌شتر فرزند پارسه‌شتر در سرزمین اصلی بین‌النهرین بنیاد می‌گذارد. مردم این سلطان‌نشین به زبان بومی سخن می‌گفتند و می‌نوشتند. گویا آن زبان را به‌خطا زبان میتانئی خوانده‌اند. زیرا واژه‌ی میتانی اسمی آریایی است. کهن‌ترین شکل این اسم در نامه‌یی که سائوش‌شتر نوشته است و از «نوزی» به‌دست آمد، به صورت «ما ـ ئی ـ ته ـ نی»[1] می‌باشد که احتمالاً معنای جایگاه اسب‌دوانی را می‌رسانده است،(۲۲) مانند واژه‌ی فارسی امروزی «میدان». بعید نیست این مردمی که حرفه‌ی اصلی آنان پرورش اسب بوده است و در این زمینه شهرت جهانی داشتند چنین نامی را بر دشت‌های وسیع بین‌النهرین گذاشته باشند.

زبان بومیان آن سرزمین یکی از لهجه‌های زبان «سوبرایی» بود که خود با زبان‌های «کاسپی» بستگی و خویشاوندی داشت. اما بر این بومیان آریایی‌ها حکمروایی می‌کردند. اسامی این فرمانروایان و ایزدان آنان و پاره‌یی از واژه‌های به‌وام‌گرفته‌شده در الواح میتانی «کیکولی» ضبط و حفظ شده است. این الواح از بغازکوی به‌دست آمده و مطالب آنها عمدتاً درباره‌ی پرورش اسب و مسابقه‌های اسب‌دوانی است. ایزدانی که نام آنها در این الواح آمده عبارت‌اند از: میترا، وارونا، ایندرا و «ناستیس». این اسامی در میان فهرست درازی از نام دیگر ایزدان آمده است. ایزدان دیگر به «هیتی»ها مربوط‌اند. از قرار معلوم، رسم داشته‌اند که به هنگام امضای قراردادهای سیاسی، نام ایزدان هر دو طرف معاهده را به عنوان شاهد در زیر عهدنامه بیاورند.

آسان می‌توان تشخیص داد که این اسم‌ها و واژه‌ها ایرانی نیستند؛ اما تشخیص تلفظ درست آنها که به خط میخی اکدی یا هیتی نوشته شده‌اند، به‌سادگی ممکن نیست. بنابراین، نمی‌توان دریافت که این نام‌ها و واژه‌ها هندوآریایی‌اند یا آریایی خالص. «جی. مارکوارت»(۲۳)، هر چند که خود اصراری نمی‌ورزد، به طور قطع ثابت کرده که زبان مورد بحث هنوز آریایی خالص بوده است.

در مجموع، آنچه درباره‌ی «نخستین کوچ آریایی‌ها» می‌دانیم از یک‌سو عبارت است از:

ـ یکی اینکه در ۱۴۵۰ ق‌م به بعد، سلطان‌نشینی به نام میتانی وجود داشته است. ساکنان آن سرزمین به ایزدان ایرانی ارادت می‌ورزیده‌اند. این سلطان‌نشین به قدرت جنگجویان مسلح آریایی متکی بوده است. این جنگجویان «مریانی»ها نامیده می‌شدند و مشخصه‌ی عمده‌ی آنان آگاهی و سررشته در امر پرورش

1. Ma-i-te-ni

اسب و مهارت و چیره‌دستی در سوارکاری بوده است.

ـ دیگر اینکه زیستگاه اصلی آریایی‌ها، ایرانویج (آسیای مرکزی امروزی) بوده است. آن‌گاه، مدتی در سراسوتی (هره‌وتی، آراخوسیا = رُخج ـ افغانستان امروزی) اقامت کرده‌اند. سرانجام در ناحیه‌ی سند سکنا گزیده‌اند.

تنها راه معقول برای بازسازی رویداد مهاجرت آریایی‌ها، مقایسه‌ی آن با رویداد موازی و مشهور «سومین کوچ آریایی‌ها»[۲۴]، یعنی از جاکنده شدن عشایری موسوم به سکاها است. اینان نیز آریایی بودند. آخرین طوایف آریایی که از زیستگاه اولیه و اصلی خود مهاجرت کردند، دقیقاً از مسیرهای مهاجرت‌های پیشین پیروی نکردند. آنان به دشت‌های اطراف جیحون، ارنگ، که رسیدند تا حدود سال ۱۵۰ ق‌م، در همان‌جا اقامت کردند. پس از آنکه شاهنشاهی هیونگنو[1] در آسیای مرکزی پی افکنده شد، سکاها دوباره مجبور به کوچ شدند. آنها پس از اقامتی کوتاه، در جایی که امروز ترکستان روسیه خوانده می‌شود، در حدود ۱۳۰ ق‌م وارد فلات ایران شدند و آن هم از طریق تنها دروازه‌ی طبیعی شمال فلات، یعنی سرخس. اندکی پیش از این، مهرداد اول شاهنشاهی اشکانیان را پی افکنده بود که به هنگام هجوم سکاها، به‌دست فرهاد یکی از جانشینان او اداره می‌شد. فرهاد سرگرم دست و پنجه نرم کردن با «آنتیوخوس هفتم» سلوکی بود. سکاها شاهنشاهی تازه برپاشده را درنوردیدند. گروهی از آنان از شاخه‌ی اصلی مهاجران جدا شدند و خاندان سکاهای «ادیابن»، «کرکوک» یا آشور کهن، واقع در شرق دجله، را تشکیل دادند. شاید در همان زمان، در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۸-۱۲۵ ق‌م، گروه دیگری از آنان خاندان «خراسین‌ها» را در خرمشهر امروزی، در خلیج فارس بنیان گذاشتند. پس از چند سال آشوب و بی‌نظمی در ایران، مهرداد دوم یا مهرداد کبیر نظم را در ایران برقرار کرد. او در ۱۱۱ ق‌م، با انجام رستاخیزی به منظور تجدید عظمت ایران باستان، لقب «شاه شاهان» را بر خود نهاد. فرهاد کبیر به سکاها اجازه داد تا درگوشه‌ی جنوب شرقی فلات ایران اقامت گزینند. سکاها بعد از اسکان یافتن درگوشه‌ی جنوب شرقی فلات ایران، به هندوستان هجوم بردند و در آنجا حکومتی شاهنشاهی برپا کردند. پادشاهی سکاها در هند دیری نپایید، اما برای مدت کوتاهی تا دروازه‌های دهلی و بمبئی امروز گسترش یافت. اسم آنان در سیستان یا سکستان که فقط بخش کوچکی از قلمرو وسیع آنان بوده، هنوز باقی مانده است.

بر این اساس، هرگونه پژوهشی در زمینه‌ی چگونگی پیدا شدن آریایی‌ها در بین‌النهرین در یکهزار و دویست سال پیش از تاریخ فوق، بدون توجه به مسئله‌ی مهاجرت سکاها، راه به جایی نخواهد برد. هندوآریایی‌ها نیز از همان سرزمین اولیه کوچ خود را آغاز کردند و به همین‌گونه مدتی در جنوب شرقی فلات ایران اقامت گزیدند و سرانجام از همان بخش هندوستان سر در آوردند. بنابراین، هر دو رویداد به نحوی کاملاً مشابه اتفاق افتاده است. سلسله‌ی آریایی میتانی در بین‌النهرین، همتای طابق‌النعل سلسله‌ی

1. Hiungnu

سکاهای ادیابن است. در هر دو مورد، گروهی از سرداران و سرکردگان جنگجویان، به همراه رزمندگان زیردست خود، از شاخه‌ی اصلی مهاجران جدا و موفق می‌شوند امیرنشین‌های مستقلی بنیان گذارند. در عین حال، شاخه‌ی اصلی قوم مهاجر از مشرق ایران عبور می‌کند و به سوی هندوستان می‌رود. تاریخ تأسیس سلطان‌نشین میتانی، در اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، تنها تاریخ نسبی قابل اطمینان برای این مهاجرت دسته‌جمعی ایرانیان است. سرگردانی و بیابانگردی سکاها چند سالی بیش نپایید. این‌گونه مهاجرت‌های دسته‌جمعی همراه با انبوه زنان و کودکان، گاو، گوسفند و دیگر حیوانات معمولاً به فاجعه منجر می‌شود. چنین جمعیتی برای آنکه نابود نشود باید هر چه زودتر چراگاه‌ها و مراتع نوینی را به‌دست آورد. خاندان میتانی در ۱۴۵۰ ق‌م آغاز شد و از این‌رو، مهاجرت آریاها بایستی در فاصله‌ی سال‌های ۱۵۰۰-۱۴۵۰ روی داده باشد.

اسم «ایرانی» که بر نزدیک‌ترین خویشاوندان هندوآریایی‌ها گذاشته شده، از اصطلاح جغرافیایی و سیاسی «*آریانام خشترم»[1] اقتباس شده است که معادل آن به زبان فارسی امروزی می‌شود «شهریاری ایرانیان». نخستین مؤلفی که اصطلاح «ایران» را به‌کار برد «اراتوستنس»، جغرافیدان بزرگ و مدیر کتابخانه‌ی اسکندریه بود که انبوه تألیفات و مواد جمع‌آوری‌شده توسط سرداران اسکندر را در اختیار داشت. سابقه‌ی این اصطلاح باید به روزگار هخامنشیان برگردد؛ زیرا اصطلاحاتی که در سرودهای اوستا به‌دفعات به‌کار رفته است، از قبیل «آریه ـ شیه نم[2] = آشیانه‌ی ایرانیان»، چیزی نیستند مگر اصطلاحی رسمی برای دولتی که مغلوب شده است.

نخستین بار، اسم ایرانیان در سالنامه‌های سال شانزدهم و بیست و چهارم سلطنت شلمنصر سوم، مطابق با سال‌های ۸۴۳[(۲۵)] و ۸۳۵ ق‌م، ذکر شده است. همان موقعی که شلمنصر سوم، برای اولین دفعه، در شمال غرب فلات ایران با دو قبیله از پنج قبیله‌یی که بعدها دو ایالت ایرانی‌نشین از ایالات امپراتوری این شاه را تشکیل دادند، یعنی پارسوا (پارسه: فارس) و امادیه (مادا: ماد) روبه‌رو شد. قبایل پارت‌ها و باکتری‌ها و ارگوزی‌ها هنوز وارد صحنه نشده بودند. سپاهیان «شمشی آداد پنجم»[3] و «آداد نیرای سوم»[4] آگاهی‌های بیش‌تری درباره‌ی ناحیه‌ی واقع میان دریاچه‌ی اورمیه و همدان و دریای کاسپین کسب کردند. تیگلت‌پیلسر سوم و جانشینان او به هنگام صحبت درباره‌ی مادهای ساکن ناحیه‌ی همدان، اصطلاح «مادهای قدرتمند» را به‌کار می‌بردند[(۲۶)] و می‌دانستند که حیطه‌ی نفوذ مادها تا «کوه بیکنی = دماوند» و بیابان الکالی = کویر بزرگ واقع در میان فلات ادامه داشت. سارگن از این هم بیش‌تر می‌دانست. او از «مادهای دوردست که در آن سوی بیکنی زندگی می‌کنند» سخن می‌گوید. در اینجا، «دوردست» صفت مشخصه‌یی است که این مادها را از مادهای قدرتمند نواحی همدان متمایز می‌سازد. مادهای دوردست ظاهراً باید پارت‌ها باشند.

1. *āryānām khshathram 2. ārya-shayanam 3. Shamshi Adad V 4. Add Nirari III

سارگن شنیده بود که اقوامی نیز در فراسوی کویر بزرگ زندگی می‌کنند، زیرا درباره‌ی بخشی از ماد می‌گوید: «مرز مشترک دارد با سرزمین اریبی‌ها[1] که آفتاب از آنجا سر می‌زند.». ناحیه‌ی مادی‌ها باید آن جایی باشد که تنها راه عبور کویر از آنجا آغاز می‌شد، یعنی تقریباً «اردستان» امروزی. اریبی‌ها باید «هریوه‌یی‌ها» باشند که در آن روزگار، هنوز ساکن ناحیه‌ی «کوهستان» در جنوب خراسان بودند و بعدها به هرات (هریوه، هرو) کوچیدند. نخستین کسی که از مادهای دور دست باج و خراج گرفت سناخریب در سال ۷۰۳ق‌م بود. او عملیات نظامی خود را تا اصفهان امروزی پیش راند. اولین و آخرین کسی که «خاک مادهای دور دست» را به توبره کشید اسارحدون بود که رؤسای رانده‌شده‌ی طوایف پارت را دوباره در «پتشخواره» (خوار و طبرستان) و «ورکزبرنه» واقع در ورکانه (=گرگان) بر مسند قدرت نشاند.

در روزگار شلمنصر سوم، طوایف و قبایل ایرانی هنوز به‌گونه‌ی همیشگی اسکان نیافته بودند. آثار جابه‌جایی‌های آنها را هنوز می‌توان یافت. همه از طریق دروازه‌های کاسپی و «راگا= ری» وارد شده بودند. پرسئوآها از همه جلوتر بودند و از ارتفاعات همدان گذشته و به ولایت پست‌تر اطراف کرمانشاهان، که با بابل و آشور هم‌مرز بود، نزول کرده بودند. مادها در دنبال آنان حرکت می‌کردند. در اطراف همدان جا خوش کردند. شاخه‌ی سومی، اسکرته = زیکریتو، از طریق شاهراه ری ـ قزوین به سوی توریز[2] رفتند و تقریباً به آن شهر رسیده و در مرز اورارتو متوقف شدند. یکی از طوایف مادی از ری به جانب جنوب رفتند. تا ناحیه‌ی اصفهان رسیدند و ایلامیان جلوی آنان را گرفتند. پارت‌ها در مشرق دریای کاسپین اقامت گزیدند. هریوه‌یی‌ها جنوب خراسان و کوهستان و هرات را متصرف شدند. در هیچ کجا از «تمانیه‌ها»ی ساکن هرهویتیش ـ ارگوزیا، ناحیه‌یی که احتمالاً ایرانیان مهاجر با هندوآریایی‌ها که از پیش در آنجا سکونت گزیده بودند درگیری پیدا می‌کنند، ذکری به‌میان نمی‌آید.

پس از فروپاشی شاهنشاهی ایلام، راه برای گسترش نفوذ ایرانیان در جنوب شرقی فلات باز می‌شود. پارسه‌ها، شاید بدان سبب که از یوغ بندگی آشوریان به تنگ آمده بودند، از پارسوای شمالی به انشان، که بعدها پارسه خوانده شد، کوچ کردند. این مهاجرت باید پس از سال ۶۹۷ق‌م رخ داده باشد؛ زیرا در این سال، اینان درکنار مردم ایلام با آشور جنگیدند. این مهاجرت باید پیش از ۶۶۰ق‌م اتفاق افتاده باشد؛ زیرا در این سال، کوروش اول جدّ کوروش کبیر را آشور بانیپال (۶۳۹ق‌م) به عنوان شاه سرزمین‌های جنوبی نام می‌برد. مقامی که پیش از کوروش اول به پدرش «چیش‌پش» تعلق داشت. در ۶۴۰ق‌م، آشور ایلام را نابود می‌سازد و این سرزمین اسم خوزستان را بر خود می‌گیرد که از اسم قوم ایرانی «هووَجه» مشتق شده است. می‌دانیم مردم این ناحیه به زبان قبیله‌ی پارسه‌ها محاوره می‌کردند و نه به زبان مادی. بنابراین، می‌توان استنتاج کرد که خوژه‌ها یکی از طوایف قبیله‌ی پارسه بوده‌اند. اگر پیش‌بینی‌های ارمیاه نبی را درست تعبیر و

1. Aribi 2. Tawriz

تفسیر کنیم، نابودی ایلام نباید پیش از ۶۴۰ق‌م روی داده باشد. زیرا آیه‌ی سی و چهارم از باب چهل و نهم کتاب ارمیاه می‌گوید: «کلام خداوند درباره‌ی ایلام که بر ارمیاه نبی ... نازل شده گفت من کمان ایلام و مایه‌ی قوت ایشان را خواهم شکست.». اتفاق شکست ایلام باید در ۵۹۴ق‌م روی داده باشد. در سالنامه‌های سارگن از زیکریتو اسم آورده شده است و اینان همان اسکرته‌ها یا سگراتی‌های ایرانی هستند که در سال‌های ۷۱۹ و ۷۱۳ در نیمه‌ی راه ری به «توریز» پیدایشان می‌شود. این طایفه در سالی که داریوش بزرگ به قدرت می‌رسد (۵۲۱-۵۲۰ق‌م) در حوالی اربلا در آشور سکنا دارند. تغییر محل سکونت اینان باید پس از ۶۱۲ق‌م، یعنی سال فروپاشی شاهنشاهی آشور روی داده باشد. این واقعیت که این‌گونه جابه‌جایی‌ها تا چنین مدت مدیدی روی می‌داده است نشان می‌دهد که مهاجرت آریایی‌ها تا مدت‌های دراز، پس از نخستین پدیداری آنان در سال ۸۴۳، ادامه داشته است. دلایل فراوان در دست داریم تا این فرض را بپذیریم که تاریخ تقریبی مهاجرت ایرانیان به فلات ایران در حدود سال نهصد پیش از میلاد بوده است.

از این تاریخ به بعد است که حق داریم راجع به ایران و ایرانیان گفت‌وگو کنیم. دلیلی در دست نیست که پنداشته شود ایرانیان پیش از سال ۹۰۰ق‌م در فلات ایران ساکن بوده‌اند. در اثنای این مهاجرت‌ها و جابه‌جایی‌ها، ایرانیان با سه قدرت سیاسی در شمال غربی فلات ایران تماس و آشنایی پیدا کردند. ۱. آشوریان؛ ۲. اورارتوییان؛ ۳. مانا‌ییان. آشور را می‌شناسیم. اورارتو، یا بدان‌گونه که در کتاب تورات آمده، «آرارات» اسم سرزمینی است که بعدها ارمنیان از شبه‌جزیره‌ی بالکان به آنجا مهاجرت کردند و به نام «ارمنستان» شهرت یافت. با پیشرفت‌هایی که به‌تازگی در زمینه‌ی کشف راز و خواندن خط باستانی آن دیار حاصل آمده، بسیاری از ابهامات و تاریکی‌های تاریخ و باستان‌شناسی آن سرزمین برطرف شده است. این سرزمین را در یونان باستان با اسم «الرودی» می‌شناختند.

مانا‌ییان از دو قوم دیگر ناشناخته‌ترند. اینان همان قوم منی[1] (مانا) هستند که ارمیاه نبی اسم آنان را در تورات (کتاب ارمیاه، آیه‌ی بیست و هفتم از باب پنجاه و یکم) آورده است. آنجا که می‌گوید «امت ما را به ضد او حاضر سازید و ممالک «اراراط» و «منی» و «اشکناز» را به روی جمع کنید.». پولوبیوس و هرودوت اسم «مانا»ها را همراه با آرارات، اشکناز (=اشکوزه=سکاها)، مادها و میتانی‌ها می‌آورند. سرزمین ماناها تا آن سوی ارتفاعات جنوب دریاچه‌ی اورمیه، که آبریز رودهای تتوو[2] و جغتو[3] بود، ادامه می‌یافت و نواحی امروزی سوق‌بلاغ و صایین‌قلعه و سقز و کردستان ایران را فرا می‌گرفت. آشوریان وصف آن را در سال‌های ۸۴۳ و ۶۶۵ق‌م داده‌اند. اسامی مشخص مانا‌ییان یا کاسپی و یا سوبرایی است؛ اما از همان آغاز، اسامی خالص ایرانی در میان آنان دیده می‌شود. سرزمین ماناها در سال‌های ۸۴۳ و ۸۳۵ق‌م سلطنت شلمنصر سوم هنوز گسترشی را که در روزگار سارگن (۷۱۳-۷۱۹) پیدا کرده بود به خود ندیده بود. اما آخرین بار که

1. Minni 2. Tatavu 3. Jaghatu

آشور بانیپال اسم این سرزمین را می‌آورد، در ۶۶۵ق‌م، ظاهراً بخش‌هایی از متصرفات خود را در مغرب آنجا که با آشور هم‌مرز بود از دست داده بود.

پایتخت آن همیشه شهر «ایزرتو»[1]، شاید در حوالی سقز امروزی، بود. از یکی از نقاط آن به علت وجود کتیبه‌یی اطلاع داریم. شهر میسی یا مسا ـ در زبان اورارتویی مستا ـ که در تاش‌تپه‌ی امروزی واقع بوده است. در دوازده میلی شمال ـ غربی میاندوآب و نزدیک دریاچه اورمیه. در این کتیبه، شرح بنای کاخی آمده است که منائوس، شاه اورارتویی بنیاد کرده بود.(۲۷) دیگر نقاط جالب آن دیار از نظر باستان‌شناختی و تاریخی عبارت‌اند از گور «فخریکه» نزدیک تاش‌تپه که در کوه کنده شده است و غارهای پیش از تاریخ «کرفتو» در شرق سقز و جنوب شرقی صایین‌قلعه، همچنین خرابه‌های وسیع گسترده‌ی دریاچه پیداشده از کاسه‌ی آتشفشانی تخت‌سلیمان در مشرق صایین‌قلعه. افزون بر اینها، تل‌های باستانی فراوانی مانند «تکان‌تپه» و «کول‌تپه» در همان نواحی وجود دارد که هیچ‌کدام آنها کاوش باستان‌شناختی نشده‌اند.

نخستین دوره‌ی مهاجرت ایرانیان به داخل فلات ایران تقریباً دویست سال تا بنیادگذاری شاهنشاهی مادها در ۶۷۸ق‌م طول کشید. اما تماس‌ها و روابطی که در این دویست سال پیدا شد در تحول و تکامل فرهنگی بعد تأثیر فراوان گذاشت. از سالنامه‌های آشوریان برمی‌آید که مردم بومی ساکن این نواحی از چه تمدن و فرهنگ پیشرفته و متعالی برخوردار بوده‌اند. از آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، اقوام ساکن در سرزمین‌های شمال ـ غرب فلات، کاسپی‌ها، کامیاب شده بودند که دوره‌ی انتقالی از زندگی روستایی در دهات کوچک را پشت سر گذارده و به زندگی و تمدن شهری و مدنی و تشکیل دولت‌های سیاسی دست یابند.

نوشتن را از بابلیان، و نه از آشوریان، یاد گرفته بودند و از آن استفاده می‌کردند. سندی یکتا در مجموعه‌ی خودم داشتم که آن را نزدیک همدان به‌دست آورده بودم و اکنون از دست داده‌ام.(۲۸) لوحه‌یی مفرغی به شکل بیل بود. به‌اصطلاح سند آزادیی بود که شاه «ابدادانه» به یکی از مردم آشور اعطا کرده و او را از پرداخت مالیات و خدمات اجباری معاف کرده بود. تاریخ سند احتمالاً قرن نهم پیش از میلاد بود.

در سالنامه‌های آشوریان چند بار نام ابدادانه آمده است. از تجزیه و تحلیل این سالنامه‌ها، از دیدگاه جغرافیایی، اطلاعات عمیقی نسبت به شرایط نواحی شمال غربی از سده‌ی نهم تا سده‌ی هفتم پیش از میلاد به‌دست می‌آید. دقیق‌ترین این اسناد شرح هشتمین اردوکشی سارگن در ۷۱۴ق‌م است. فرازهایی که تعیین محل دقیق ابدادانه را ممکن می‌سازند عبارت‌اند از:

ـ کت پتی، شهری از بیت «ابدادانه» (تیکلات پیلسرسوم)؛

ـ کت پت و اپاتره، بخش‌هایی از قزل‌بندی (سارگن).

سارگن در وصف قزل‌بندی می‌گوید: «ناحیه‌یی است واقع در فاصله‌ی دور (شمال شرقی) از کوهستان‌های

1. Izirtu

دور دست که چون چفت و قفلی بود بر سرزمین ماناها و مادها (که مردم ساکن آنجا نه از اورارتوییان اطاعت می‌کردند و نه از ماناها). سرزمینی که هیچ‌یک از نیاکان پیشین من نه آنجا را دیده بودند و نه اسم آن را شنیده بودند و نه از آنجا باج و خراج ستانده بودند.». این شرح به اندازه‌ی شرحی که اسارحدون می‌دهد مؤکد و صریح است. آنچه اسرحدون می‌گوید(۲۹) درباره‌ی سرزمینی است از این هم دور دست‌تر، در مشرق راگا=ری «در فاصله‌ی کوه دماوند و دشت بزرگ کویر نمک، سرزمین «پتوش‌اره». سرزمینی واقع در کنار بیابان نمک و متعلق به مادهای دوردست، در پای کوه بیکنی، کوه سنگ آبی‌رنگ.(۳۰) سرزمینی که هیچ‌یک از نیاکان من خاک آن را به توبره نکشید بوده است».

چفت و قفل کوهستانی قزل‌بندی، سلسله کوه‌های مرتفعی است که مرز طبیعی شمال ـ شرق نواحی ماد و ماناها را تشکیل می‌دهد. از ساوه در مشرق همدان شروع و رو به شمال شرقی تا قافلان کوه نزدیک میانه ادامه می‌یابد. از همین تعیین محل می‌توان پی برد که کت‌پت یا «کت پاتیه» همان قزوین امروزی است. «اپاتره»، نه چندان دور از کت پاتیه، باید شهر «ابهر» امروزی باشد و ابدادانه مطابق است با «بیجار» امروزی که اسم آن «بازار» بوده و در جنوب گروس واقع است.

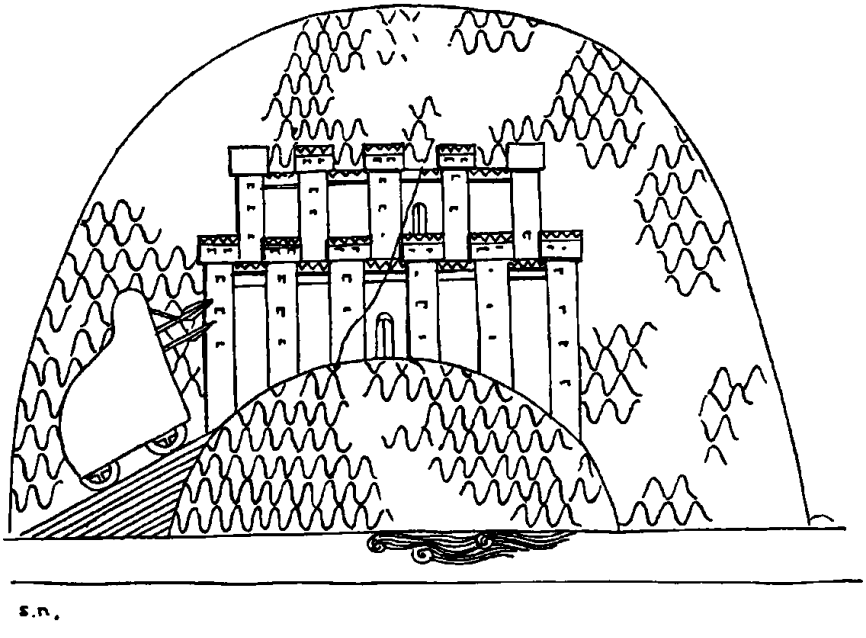
از این تحقیقات فایده‌یی جنبی به‌دست می‌آید. در «کیت‌پت»، «قزوین» با همان مخلوط فلزکاری و تاک‌نشانی روبه‌رو می‌شویم که در رابطه با چلبی‌های «دمیر معدن» و قونیه و قزوتنه و چلبیون اهل امانونس و یا لبنان شاهد بودیم. زلاّ[1] اسم امیر یا سلطان کیت‌پت از اسامی ایرانی نیست، بلکه از اسامی کاسپی‌ها و یا آناتولی‌ها است. شاید از اهالی قزوتنه و یا شاید چلیب[2] بوده است. شهر قزوین که به‌تحقیق اسم آن از کاسپین مشتق شده است به‌احتمالی می‌تواند شهری متعلق به قزوتنی‌ها بوده باشد. همان آبادیی که فلزکاران و تاک‌نشانان کاپادوکیایی کنار پونتوم در نواحی شرقی تأسیس کرده بودند.

در اسنادی که سارگن به‌جای گذاشته، شرحی روشن و خیال‌انگیزی در وصف شهرهایی آمده که در این سرزمین‌ها اشغال کرده است؛ از برج و باروهای یک‌جداره و دوجداره گفت‌وگو می‌کند، از خندق‌های پهناور و ژرف، برج‌های دو سوی دروازه‌ها و سنگرها و استحکامات داخل حصارها، از دیوارهایی که پی آنها صخره‌ی کوه‌ها بود، از دیوارهایی که هشت تا دوازده ذراع ضخامت داشت و از یکصدوبیست ردیف آجر روی هم ساخته شده و دیواری به ارتفاع چهل پا به‌وجود آورده بود. برای تصرف این دژها و استحکامات، آشوریان ناچار از به‌کار بردن اسباب و ادوات سنگین قلعه‌شکن بودند. یک جا از معبدی با نام «هلدیه»[3] صحبت می‌کند و در جای دیگر از کاخی با ستون‌های بلند و شکوهمند و تیرهای سقف از چوب درخت سرو خوشبو. انبارهای غلات و علوفه و اصطبل‌ها و آخورهای اسبان را شرح می‌دهد. از خانه‌های مردم، همه با ستون‌هایی ساخته از چوب سرو آن هم با هنرمندی، قصه‌ها می‌سراید. می‌گوید شهرها انباشته

1. Zalaa 2. chalyb 3. Haldia

بود از باغ‌های دلنشین و پر از درخت‌های قد برافراشته و تاکستان‌هایی که با جویبارهایی آبیاری می‌شدند که از نهرهایی به «پهنای فرات» منشعب شده بودند.

تصویرهایی از این شهرها در میان نقش‌برجسته‌های حجاری‌شده در کاخ سارگن در خورس‌آباد ـ که اکنون در موزه‌ی لوور می‌باشد ـ دیده می‌شود. با آنکه این نقش‌ها را ساده و یکنواخت ساخته‌اند، اما به اندازه‌ی لازم حاوی جزئیات هستند که آنها را تصویرهایی واقعی بدانیم. در شکل ۳۰۵، دژی که نامش را نمی‌دانیم تصویر شده است.

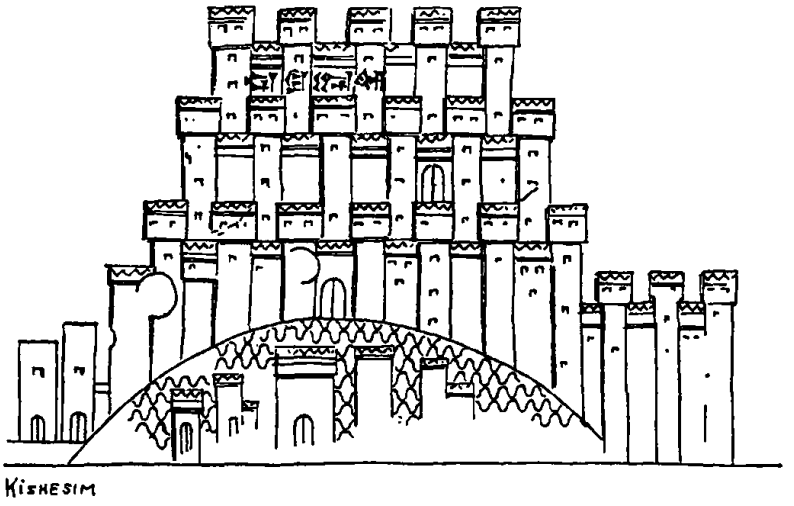


شکل ۳۰۵

دژ به صخره‌یی عظیم و بلند تکیه دارد و نهر کوچکی از برابر آن می‌گذرد. گویی که هنرمند آشوری می‌خواسته است منظره‌ی تخت جمشید را مجسم نماید. در این تصویر، هنرمند آشوری بر ارتفاع دیوار داخلی افزوده است تا دوجداره بودن حصار دژ آشکار باشد. هر یک از دیوارها فقط یک دروازه دارد. برج‌ها که کنگره و روزنه دارند، یک اشکوب از دیوارها مرتفع‌ترند.

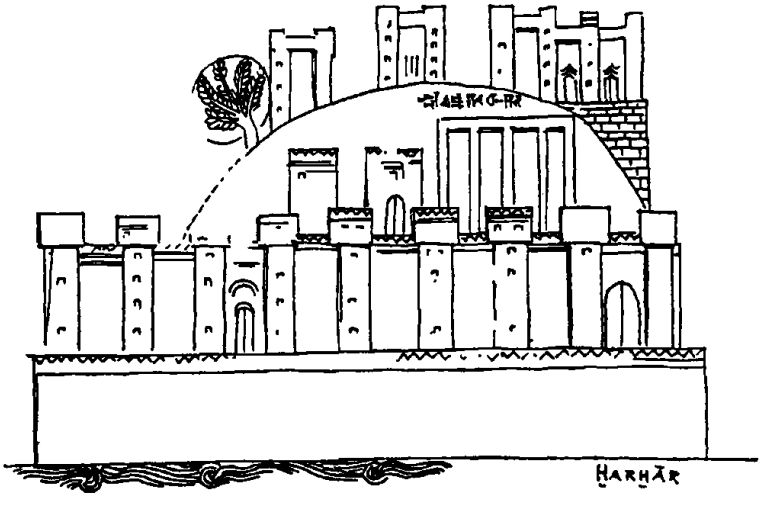
در شکل ۳۰۶، شهر «کیشه‌شیم» تصویر شده است که تیکلت‌پیلسر نخستین بار در ۷۴۴ ق‌م از آن اسم می‌برد. امیر این شهر، بیسی هدیر[1] نام داشت.(۳۱) شهر در ۷۱۶ ق‌م، کرسی ولایت پارسواش شده والی آن «کارنی‌ئورتا» بود. این دژ را مادها در ۶۸۰ ق‌م از تصرف آشوریان به‌در آوردند. دژ بر بلندی بنا شده بود و سه حصار داشت. افزون بر این، حومه‌یی مستحکم شده و خانه‌هایی برج‌مانند در خارج از حصار شهر بود. نمونه‌هایی از این نوع خانه‌های برج‌مانند حتی تا امروز دوام آورده‌اند.

1. Bisihadir

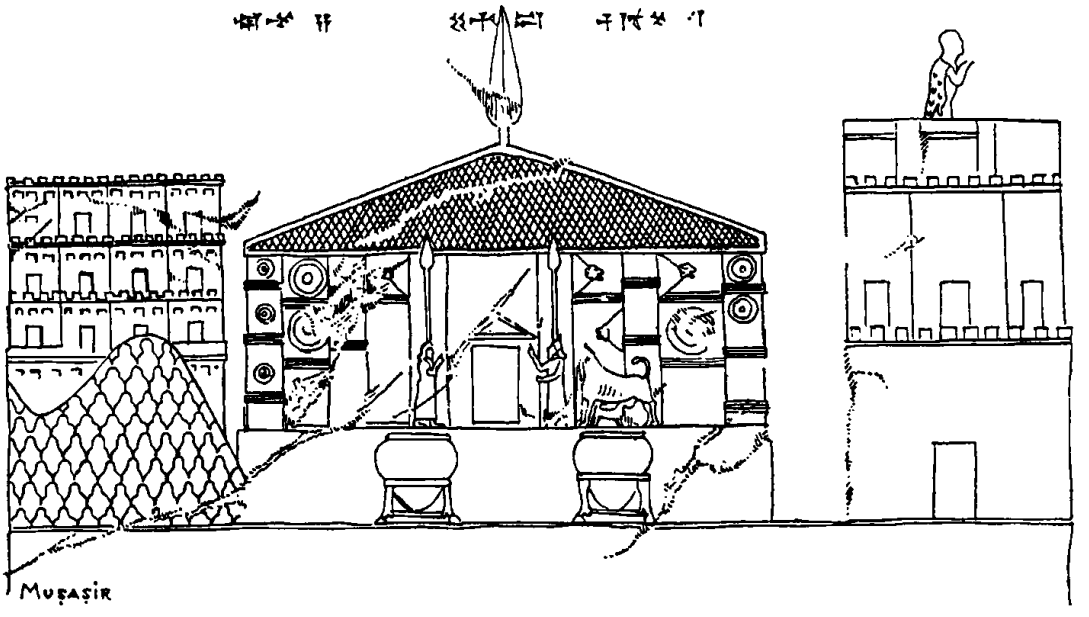


شکل ۳۰۶

شلمنصر سوم، نخستین بار، در ۸۳۵ق‌م از شهر هرَهرَ ـ که در شکل ۳۰۷ تصویر شده است ـ اسم می‌آورد و معمولاً همراه با نام «ارزیاش» (یا ارنزشو یا «لیشتر» امروزی) بود که در نزدیکی هرسین، نهاوند، واقع است. در سال ۷۱۶، مرکز فرمانروای آشوری محلی به نام «کار ـ شروکین» شد که در سال بعد استحکاماتی پیدا کرد تا «سرزمین مادها را به انقیاد در آورد». این شهر در ساحل رودی بنا شده بود و تنها یک حصار با دروازه‌های مقوس داشت. خانه‌های داخل حصار روی بلندی بنا شده‌اند. در آن میان، عمارتی وسیع و مزین با ستون‌های چهارگوش حکایت از ساختمانی مخلوط از سنگ و خشت خام می‌کند. ایوانی فرش شده با سنگ‌های چهارگوش شیب تپه را می‌پوشاند. در آنجا معبدی یا کاخی با دو در که سر درهایی سه‌گوش دارد برپا است. ایوان کاخ پاسارگاد را اگر با اسلوب آشوری تصویر می‌کردند شاید این چنین می‌نموده است.



شکل ۳۰۷



شکل ۳۰۸

آموزنده‌ترین تصاویر از آن شهر «موسه‌سیر»[1] است (شکل ۳۰۸). شهری واقع در میان سرزمین‌های «منی» و «اورارتو» در مغرب دریاچه‌ی اورمیه و شمال آشور. خانه‌های سه‌اشکوبه‌ی برج‌مانند در شهر کم‌پهنا کنار یکدیگر بنا شده‌اند. میان آنها معبدی با حیاطی در جلو برپا است. معبد بر سکوی بلندی ساخته شده است. سقف مثلث شکل آن بر شش ستون تکیه دارد. تزییناتی هندسی، تمام روی سقف را پوشانده است. بر تارک سقف سرنیزه‌یی پیکان مانند افراشته شده که نماد ایزد «هلدیه» است. سپرهایی را که وقف معبد شده بود از دیواره‌ها آویخته‌اند. تندیس‌های جنگجویان و گاو و گوساله‌اش دیده می‌شوند. دو خمره‌ی مفرغی بزرگ که در جلوی ایوان قرار دارد یادآور ظرف‌های مشابه ساخته شده از برنج معبد سلیمان است. در کتیبه‌ی دوزبانه‌ی ستون سنگی «کله شین» واقع در گدار میان نینوا و اورمیه نوشته‌اند که این معبد را «سردور» اول، شاه اورارتو، پیش از سال ۸۱۰ بنا کرده بوده است. سارگن آن را در ۷۱۴ ق‌م ویران ساخت. این نمونه معابد ساخته‌شده با معماری ایرانی در سده‌های نهم و هشتم پیش از میلاد از هر لحاظ به معابد یونانی شبیه است، اما زودتر از تمام معابد یونانی بنا شده و بنابراین، فرض نفوذ و تأثیر معماری یونانی در این‌گونه ساختمان‌ها غیر واقعی و ناممکن است. شباهت‌ها و خویشاوندی‌های موجود میان معماری شمال ایران و مغرب‌زمین ــ در حالی که هیچ‌گونه ارتباط با بابل یا آشور ندارد ــ ذاتی و فطری بوده است و تنها بر این واقعیت دلالت می‌کند که هر دو از یک سرچشمه آبشخور داشته‌اند.

1. Musasir

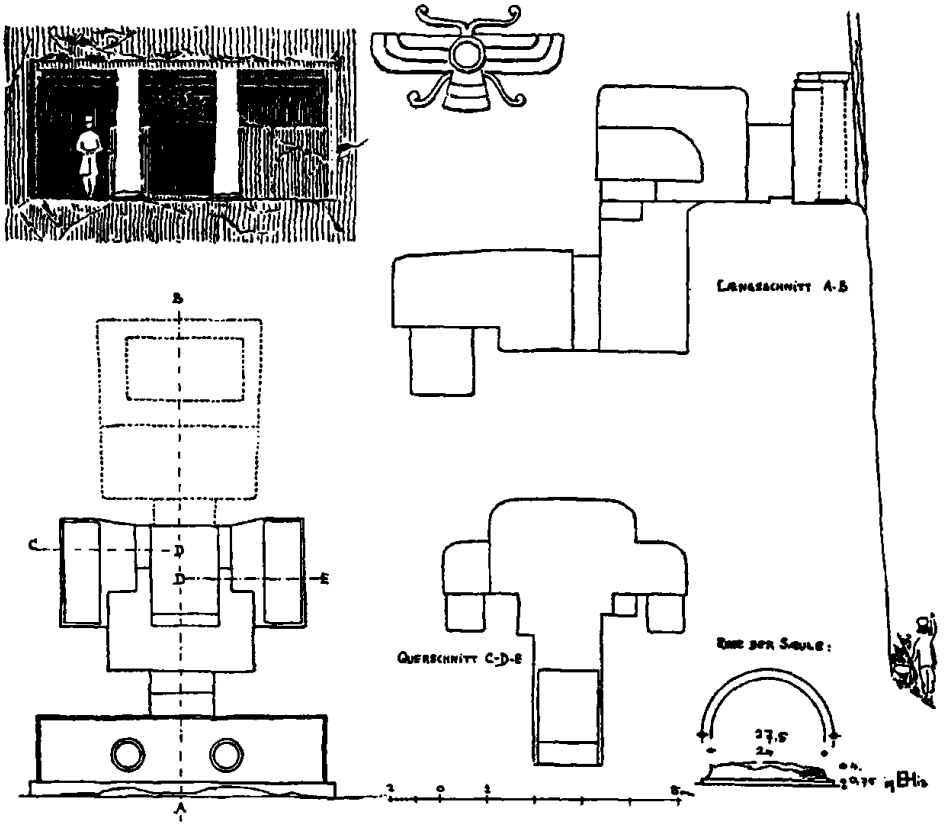
از این تصاویر و وصف‌های همراه با نتایج کاوش‌های سطحی که در اطراف «دریاچه‌ی وان» انجام شده است می‌توان مفاهیم و تصویری بسیار کلی از معماری و دیگر هنرهایی که در زمان مهاجرت آریاها (۹۰۰-۷۰۰ ق‌م) در نواحی شمال غربی ایران شکوفا بوده به‌دست آورد. مادها آنگاه که می‌خواستند شهر اکباتان را پی افکنند، این فرهنگ شهرنشینی را اقتباس کرده بودند.(۳۲)

هرودوت در نیمه‌های سده‌ی پنجم پیش از میلاد، شهر اکباتان را بدین گونه وصف می‌کند. شهری است با استحکامات مفصل و هفت دیوار، هر یک از دیگری بلندتر. کنگره‌های دیوارها با رنگ‌های سفید، سیاه، ارغوانی، آبی لاجوردی و نارنجی رنگ‌آمیزی شده بود. دو دیوار آجری را آب نقره و آب طلا داده بودند. این وصف اصلاً حقیقت ندارد. آنجا که می‌گوید: «مادها برای دیوکس (این اسم شخص نیست نام سلسله شاهان ماد است) شهری بنا نهادند که امروز اکباتانه خوانده می‌شود.» این واقعیت را فاش می‌سازد که در داستانی برای هرودوت حکایت کرده بودند اسم شهر در آغاز اکباتانه نبوده است. آنچه هرودوت وصف می‌کند تعبیر و تفسیر منطقی خود او از افسانه‌یی ایرانی درباره‌ی شهر اسطوره‌یی کنگدژ است که شهرت داشت هفت دیوار آن را تماماً از طلا، نقره، فولاد، مفرغ، آهن، بلور و لاجورد بالا آورده بوده‌اند. این مصالح و رنگ‌های هفت‌گانه در علم احکام نجوم، که نخست در بابل تدوین شد، به هفت سیاره منسوب‌اند. پس این افسانه متأثر از اندیشه‌های بابلی است.

وصف واقعی اکباتان را پولوبیوس در فقره‌ی ششم از باب بیست و هفتم کتاب دهم خود آورده است. این وصف را آنتیوخوس کبیر به مناسبت پیکار سال ۲۰۹ ق‌م عرضه می‌دارد که توصیفی است از وضع شهر در مدتی پیش، یعنی در اواخر روزگار هخامنشیان. اکباتان در اصل حصار و دیواری نداشت، اما کاخ‌های سلطنتی با ارگی مستحکم و استوار حفاظت می‌شد. شهر پاسارگاد هم که در سال‌های ۵۵۹-۵۵۰ ق م ساخته شده بود، از همین نمونه شهرها بود. کاخ‌های سلطنتی اکباتان محوطه‌ی کوچک‌تری از تخت جمشید را اشغال می‌کردند. تمام ستون‌ها و سقف‌های آن، که عموماً از چوب درخت سرو بود، با ورقه‌های نقره و طلا پوشیده شده بود. اسکندر و سلوکوس و آنتیوخوس از غارت این روکش‌ها و لوحه‌های طلا و نقره میلیون‌ها میلیون سکه ضرب و صرف کردند. در این گفته هیچ اغراق نشده است. شواهد به‌دست آمده از تخت جمشید این گفته‌ها را تأیید می‌کند.(۳۳)

هنوز در هیچ‌یک از نقاط باستانی ماد و مانا و اورارتو کاوش باستان‌شناختی نشده است. هر چند امید می‌رود که این‌گونه کاوش‌ها در حدی تصورناپذیر بر معلومات تاریخی و باستان‌شناختی بیفزاید، تا زمانی که چنین کاوش‌هایی انجام نشده تنها منبع آگاهی‌های باستان‌شناختی اشیای گرانبهایی که بر حسب اتفاق عمدتاً از اطراف همدان به‌دست می‌آید تعداد معدودی آرامگاه است که در کوه‌ها کنده‌اند. بیش‌تر این آرامگاه‌ها در ماد واقع‌اند. زمان ایجاد آنها را عموماً از روی نمادهای آیینی و تصویر پرستندگانی که بر

دیوارها نقش شده‌اند باید حدس زد. اینها همه به کیش ایرانیان مهاجر تعلق دارند و نه کاسپی‌های بومی فلات ایران. به شرط اینکه از اصطلاح «مادی» کاربرد وسیع تاریخی و جغرافیایی آن را در مد نظر داشته باشیم، این علایم و آثار را می‌توان مادی خواند.

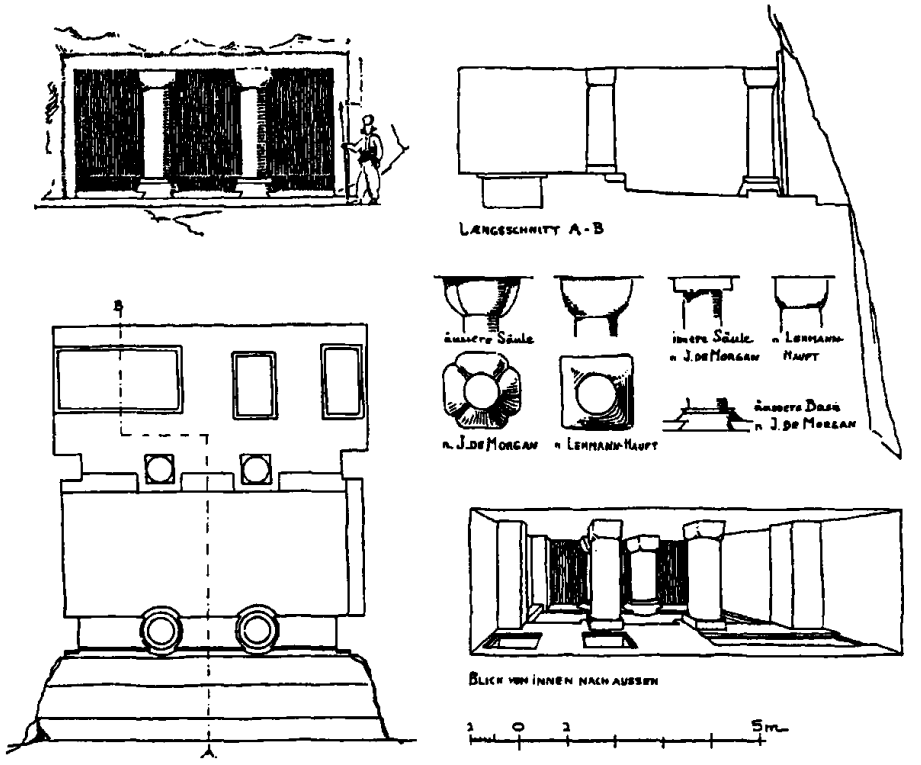


شکل ۳۰۹

معظم‌ترین نمونه‌ی این آثار «دکان داود» یا «کوره‌ی داود» نام دارد (لوحه‌ی ۳۵) که «سرپل حلوان» بر همان سلسله کوهی قرار دارد که نقش‌برجسته‌های آنوبانینی را بر آن تراشیده‌اند. بر ارتفاع صخره، بر سطحی که با دست صاف کرده و صیقل داده‌اند تا دسترسی به آرامگاه تقریباً ناممکن گردد، ایوانی رژف را از دل سنگ در آورده‌اند. در آغاز، ایوان دو ستون داشته که آثار پایه‌ها و سر ستون‌های آن باقی است. تنه‌ی ستون‌ها زیر فشار صخره‌ی معلقی که بر بالای آن آویزان بوده دوام نیاورده است. همانند بعضی از کارهای چوبی، ایوان را قابی سه‌گانه، از سه سو، فراگرفته است. از میان دیوار پشت ایوان، دری به داخل اتاق وسیع مقبره باز می‌شود. در این اتاق، سکوی سنگی بزرگی برای یک نعش ایجاد کرده‌اند. در سطح صاف‌شده‌ی زیر قبر، پیکر مردی حجاری شده است که لباس ایلامی بر تن و کلاه ویژه‌ی پادشاهان قدیم ایران را، که به باشلیق ترک‌ها بی‌شباهت نیست، بر سر دارد. دسته‌یی از شاخه‌های مقدس، برسم، را به‌دست گرفته است

(شکل ۳۱۵). این وسیله‌ی واجب برای اجرای آیین‌های ایرانی نشانه‌ی آشکار کیش ایرانی مغان است. آرامگاهی همین‌گونه را در ۱۹۱۳ م در ناحیه‌ی صحنه، میان کرمانشاهان و همدان، بررسی کردم. این آرامگاه، که دستیابی به آن نیز دشوار است (شکل ۳۰۹)، ایوانی است تقریباً همانند اولی که این نیز در اصل دو ستون داشته است. به جای قاب‌بندی، پیشانی مضاعفی سه دیوار داخلی ایوان را دور می‌زند. بالای در کوچک، قرص‌بالدار خورشید حجاری شده است که از قرص‌های‌بالدار آفتاب تخت جمشید باستانی‌تر می‌نماید. شاید نماد ایزد میترا و شاید هم نمایانگر ایزدآفتاب، «هور خشیته»، است.

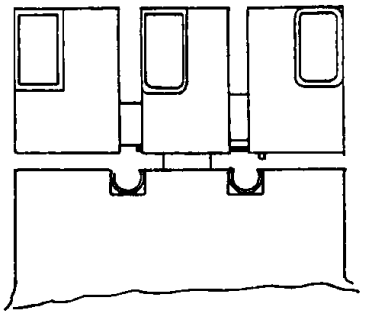
نقشه‌ی کف آن غیرمعمول است. نخست، شخص وارد اتاق کوچکی می‌شود که یک طاقچه و در دو طرف، جا برای دو نعش دارد. میان این دو جا، در کف اتاق، نقبی زده‌اند که رو به پایین می‌رود تا به در اتاق اصلی می‌رسد. در این اتاق، مصطبه‌یی بزرگ فقط برای یک نعش ساخته‌اند. از وضع کلی این‌گونه آرامگاه‌ها می‌توان حدس زد که متوفی با انبوهی از اسباب و اثاثیه و خرده‌ریز مدفون شده بوده است.



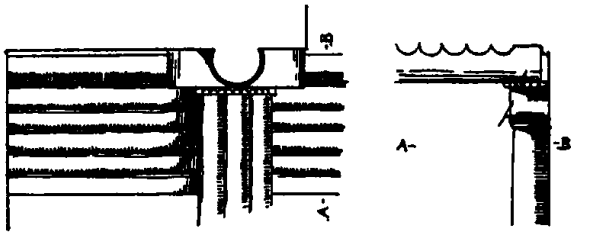
شکل ۳۱۰

در شکل ۳۱۰، تصویر خطی آرامگاه سومی در «فخریکه» نزدیک تاش‌تپه = میسی، شهر باستانی ماناها، در جنوب دریاچه‌ی اورمیه آمده است. وجه تمایز این آرامگاه با دیگر آرامگاه‌ها در باز بودن آن است. به جای دیوار، میان ایوان و اتاق یک جفت ستون تعبیه شده است. هر چهار ستون این آرامگاه بر پا هستند.

سرستون‌ها چنان آسیب دیده‌اند که شکل آنها را نمی‌توان به‌درستی تشخیص داد. در اتاق داخلی آرامگاه جای سه نعش دیده می‌شود که در کف اتاق حفر شده است. روی آنها را با تخته‌سنگ‌های بزرگ می‌پوشانده‌اند. احتمالاً این آرامگاه به یکی از فرمانروایان «میسی» تعلق داشته است.



شکل ۳۱۱



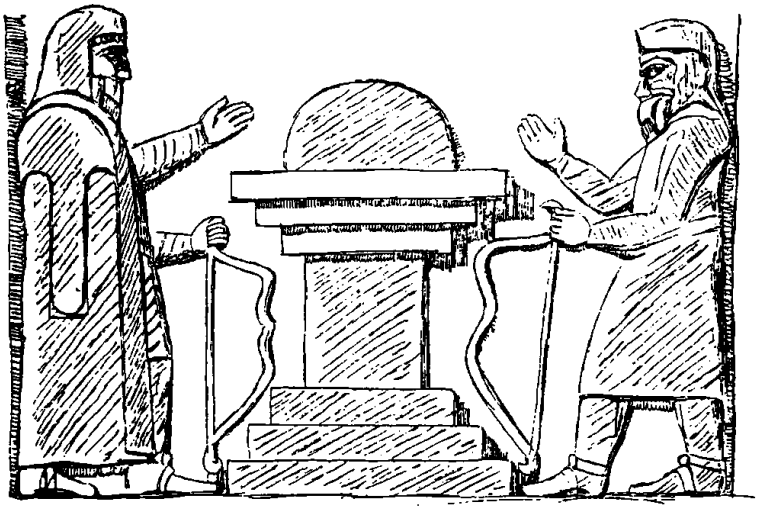
شکل ۳۱۲

به‌تازگی دو آرامگاه دیگر در «شهرزور» نزدیک روستای «سوردش»[۳۴] و بلندی‌های پیر مقرون[۳۵] پیدا شده است. آن راکه بزرگ‌تر است قزقپان و کوچک‌تر را «کوره و کیج» می‌خوانند. آرامگاه قزقپان ایوانی نسبتاً ژرف دارد (شکل ۳۱۱) که در پشت آن، سه اتاق وجود دارد. ورودیه‌ی این اتاق‌ها از در میان اتاق وسطی است. در هر یک از این اتاق‌ها، مانند آرامگاه فخریکه، یک جای نعش در کف اتاق‌ها درست کرده‌اند.

دو ستون ایوان را از دیوار عقبی در آورده‌اند و از تیرهای روی آنها لبه‌ی بامی به‌وجود آمده است که ۲٫۹ متر عمق دارد. طول بی‌تکیه‌گاه این پیش‌آمدگی بیش از آن است که تصویری واقعی از بنا بدهد. در آرامگاه «کوره و کیج» نیز همین‌طور است. در آنجا نیز دو ستون ایوان از دیوار عقبی جدا هستند، اما این فاصله فقط به اندازه‌یی است که شخص بتواند از میان ستون و دیوار گذر کند. ظاهراً سنگتراشان باتجربه دریافته بودند که ستون‌هایی که در جلو ایوان ایجاد می‌شوند سنگینی صخره‌ی معلق را تاب نمی‌آورند و از این‌رو، به‌تدریج آنها را آن‌قدر عقب می‌برند تا به دیوار پشت آرامگاه می‌رسند. یکی از مشخصات بارز آرامگاه قزقپان دقت در تقلید از چوب‌کاری سقف است (شکل ۳۱۲). سه تیرگرد موازی را بر روی ستون‌ها عمود بر ایوان قرار داده‌اند. تیرهای نازک‌تر و کنار هم چیده‌شده تیرهای بزرگ‌تر را در جهت طول قطع می‌کنند. در تخت جمشید نیز بایستی با همین شیوه کار کرده باشند. از این گذشته، ابزاری بیضوی لبه‌ی بالای دیواره‌ها و پاکارقوس روی ستون‌ها را دور می‌زند. این پاکارقوس‌ها از قطر بالای ستون‌ها به سمت چپ و راست، و نه جلو و عقب، بیرون می‌زنند و مانند سرستون‌های اولیه‌ی ایونیایی به دو طوماری سرستون منتهی می‌شوند. وسط آنها را با نخلچه‌یی قدیمی آراسته‌اند. اما، این‌همه پاکارقوس ساده‌یی، با سطحی از مربع مستطیلی کم پهنا، است تا سه سر تیر را نگاه دارد. از سرستون، به معنای واقعی کلمه، که کارش تبدیل سطح مدور تنه ستون به مربع بزرگ‌تری باشد اثری نیست. این‌گونه پاکارقوس در مقایسه با نمونه‌های ایونیایی باید متعلق به

پیش از سال ۵۵۰ق‌م و پس از ۶۰۰ق‌م باشد بنابراین، قزقپان باید از آرامگاه‌های اخیر مادی بوده باشد زیرا اکباتانه را کوروش در سال ۵۵۰ تصرف کرد. احتمال اینکه آرامگاه شاهی بوده باشد ضعیف است. شاید آرامگاه یکی از فرمانداران ماد است که این ناحیه به او تعلق داشت و یا شاید این ناحیه زادگاه او بوده است. برای مثال، می‌تواند سلف «گُبریاس» فرماندار «گوتی» بوده باشد. اما دور نیست که آرامگاه صحنه که نزدیک اکباتانه است و دکان داود که سر راه اکباتانه ـ بابل واقع است از آرامگاه‌های شاهان بوده باشند. از وجود تنها چهارپادشاه مادی خبر داریم. اما آرامگاه فخریکه به علت موقعیت جغرافیایی و نقشه ساختمانی غیرمعمول و اینکه از نمادهای کیش مغان در آن اثری دیده نمی‌شود باید آرامگاه یکی از شاهان «منی» در فاصله‌ی ۸۴۰-۶۶۰ق‌م بوده باشد.

این ترتیب و نظم تاریخگذاری را مجسمه‌های قزقپان تأیید می‌کنند که دومین مشخصه‌ی برجسته‌ی این آرامگاه می‌باشد. در بالای دیوار میان سر ستون‌ها سه قرص یا دایره برجسته تراشیده‌اند. یکی از آنها پیکره‌یی چهار بال و دیگری، در پایین، هلالی همراه با اندام کوچک مردی در وسط و روی سومی ستاره‌یی شانزده پر حجاری شده است. احتمال می‌رود اینها به‌ترتیب، نمادهای اهورمزدا و میترا و آناهیتا باشند که اهورمزدا با شیوه‌ی باستانی مجسم شده است.



شکل ۳۱۳

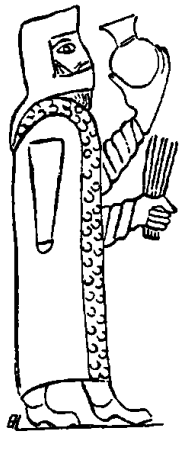
از اینها گذشته، در بالای در تصویر بزرگ (شکل ۳۱۳) دو مرد دیده می‌شود که در حال نیایش در برابر آتشدانی ایستاده‌اند. اگر از تصویر ابتدایی خود آتش‌فروزان بگذریم، آتشدانی که اینجا مجسم شده، شباهت زیاد دارد به آتشدان‌هایی که در آرامگاه‌های شاهان هخامنشی حجاری شده است. این هر دو مرد کمان‌هایی در دست دارند، همانند داریوش در آرامگاه خودش؛ اما لباس اینان جامه‌ی مادی است و نه پارسی باستان.

مردی که در طرف چپ صحنه است بر روی قبا و شلوار معمولی مادی، بالاپوشی بر دوش دارد که داخل آن را پوست گرفته‌اند و آستین‌های دراز و خالی آن آویزان است، مانند پوستین‌هایی که امروزه نیز ایرانی‌ها بر دوش می‌اندازند. احتمال می‌رود که یکی از این دو همان شخص مدفون در آرامگاه باشد و دیگری فردی روحانی. سبک و اسلوب حجاری اینها به پای نقش‌برجسته‌های هنرمندانه‌ی پاسارگاد نمی‌رسد، اما با طرح‌های کوچک روی ورقه‌های طلای گنجینه‌ی سیحون در موزه‌ی بریتانیا همخوانی کامل دارد (شکل ۳۱۴). اشیایی که آنها را به دلایل دیگری باید به دوره‌ی پیش از هخامنشیان متعلق دانست. رابطه‌ی این دو با تنها تصویر زیر دکان داود (شکل ۳۱۵) آشکار است. و به همین سان است رابطه‌ی آنها با مجسمه‌یی که در بالای آرامگاه کوچکی ــ یا در واقع، «استودانی» که طاقچه‌یی است برای جا دادن استخوان‌های مرده پس از آنکه در معرض هوا قرار گرفت ــ در سکاوند، واقع در جنوب کرمانشاهان، وجود دارد (شکل ۳۱۶). این استودان را می‌دانیم در چه تاریخی بنا کرده‌اند و به چه کسی تعلق داشته است. این ناحیه همان «نسا»ی باستانی است نسایی که تیکلات‌پیلسر سوم از آن در ۷۴۴ق‌م، اسم می‌برد و اسکندر به آن محل رفت تا اسب‌های مشهور نسایی را که در آنجا پرورش می‌یافتند تماشا کند. بعید نیست که اسم امروزی محل «سکاوند» از اسم باستانی مادی سی‌کی هونت[1] مشتق شده باشد. از دو دژ آشوری که «سنگی‌بوتی» نامیده می‌شد، آن که جنوبی‌تر بود در نسا قرار داشت. گوماتا مغ یا سمردیس = بردیای دروغین در این دژ اقامت داشت. هرودوت می‌گوید، تنها مغ‌ها رسم داشتند که مردگان خود را در معرض هوا بگذارند. بنابراین،





شکل ۳۱۴



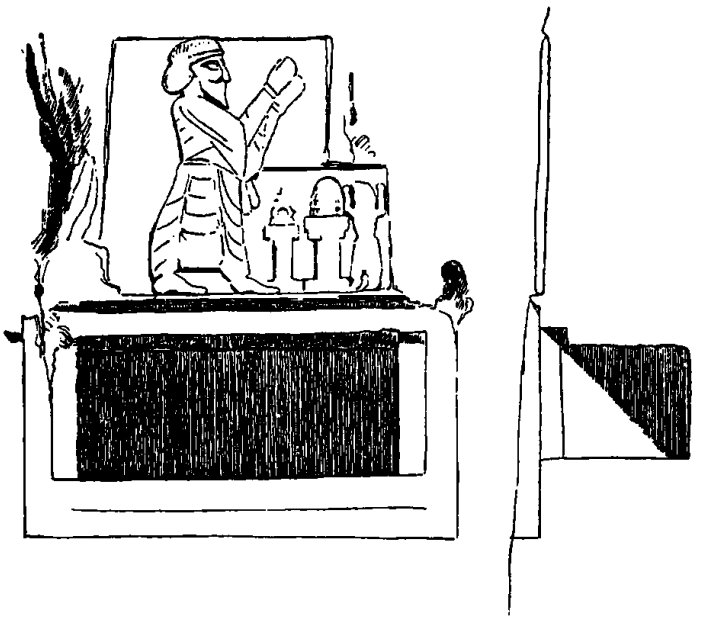


شکل ۳۱۵

1. Sikayahvant

تردیدی نیست که استودان سکاوند، در نسا، به گوماتا مغ تعلق دارد و تاریخ آن ۵۲۱ ق‌م است. شاید پیکر بزرگ‌تر تصویر خود گوماتا مغ در جامه‌ی پارسی باستان است. به هر حال، او نایب کمبوجیه شاه شاهان بوده است. پیکر کوچک‌تر کنار دو آتشدان، شاید از آنِ شخصی روحانی است.(۳۶)

در برابر این گروه آرامگاه‌های مادها، مقبره‌های مشهور هخامنشیان و همچنین آرامگاهی باستانی‌تر در «خاک رستم»، نه چندان دور از کورنگون، در جنوب واقع شده که در لوحه‌های ۳۵-۳۸ نشان داده شده است. از آنجاکه این آرامگاه دو اتاق دارد و آشکار است که اتاق بالایی را بعدها اضافه کرده‌اند، «دائو دختر» (دایه و دختر) نامیده شده است. این دو اتاق فاقد هر نوع جای نعش می‌باشند. چه به صورت مصطبه و چه به شکل گودالی که در کف بنا کنده باشند. در بَر آرامگاه دو نیم ستون در دو طرف در کوچکی حجاری شده است. پیشانی بالای در بر این دو تکیه دارد. بر فراز پیشانی، ردیفی کنگره از سنگ تراشیده‌اند. هر چند این موارد مانند پیشانی‌های متداول در تخت جمشید نیست، شاید در تخت جمشید نیز رواق‌ها بر بالای خود کنگره می‌داشته‌اند. مشخصه‌ی برجسته‌ی این آرامگاه ستون‌های آن است که باید زیر گروه «ایونیایی بدوی» (لوحه‌ی ۳۶ و شکل ۳۱۷) طبقه‌بندی شود. پایه‌های ستون‌ها، مانند پاسارگاد، از شال پاستون بلندی تشکیل می‌شود که روی پاسنگ مضاعفی قرار داده شده است. تنه‌ی ستون‌ها صاف و مستقیماً به سنگ پاکارقوس منتهی می‌شود. پاکارقوس از یک جفت سرستون طوماری درست می‌شود که دقیقاً همانند قزقپان، به طور افقی به یکدیگر وصل شده‌اند. تنها تفاوت آن با سرستون قزقپان نداشتن درختچه‌ی نخل است.



شکل ۳۱۶

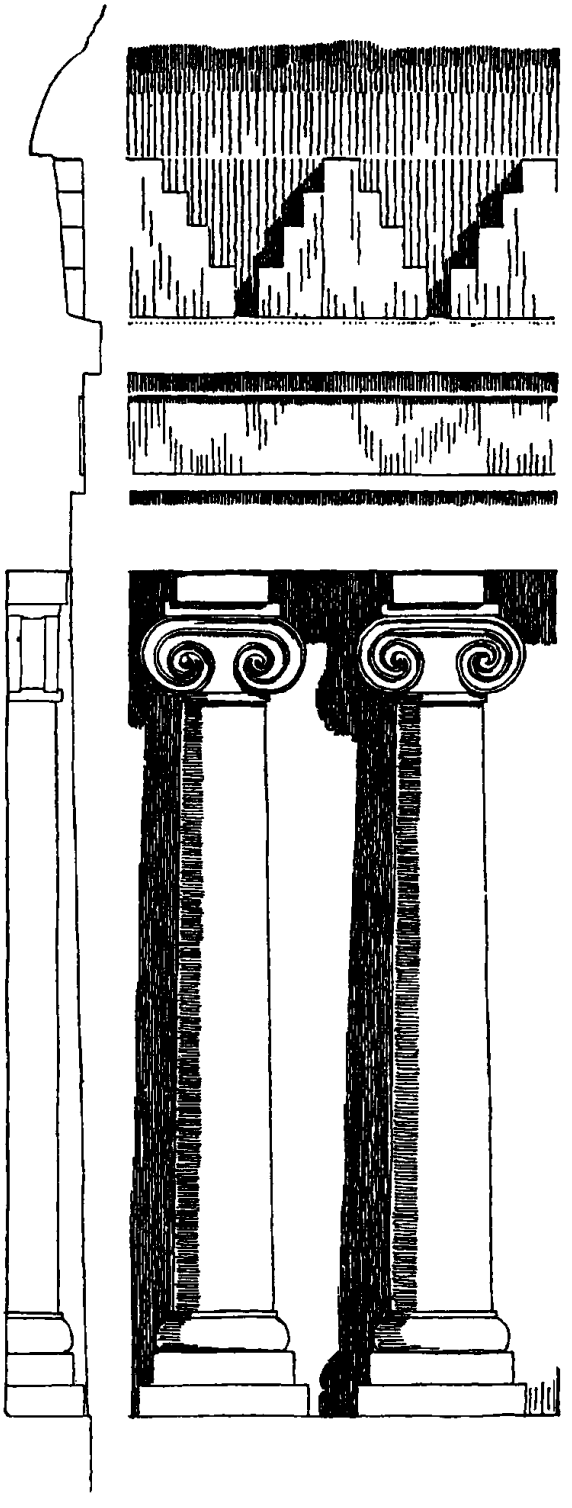
فرق اصلی آرامگاه‌های جنوبی با آرامگاه‌های واقع در شمال فلات ایران در این است که آرامگاه‌های

جنوبی در واقع، نقش‌برجسته‌اند، تصویر ستون‌ها را مجسم کرده‌اند، عمق فضایی ندارند. در قزقپان، نیمی از ستون‌ها را از لای دیوار پشت ایوان در آورده‌اند. اما هنوز رواق یا رخبام ژرفی نیز در کار هست. دست کشیدن از رواق با هدف صرفه‌جویی در نیروی کار انسانی انجام گرفته اما در عوض، دقت و ظرافت جزئیات بیش‌تر شده است. از نیروی کار کاسته‌اند و بر تأثیر و ابهت بنا افزوده‌اند.

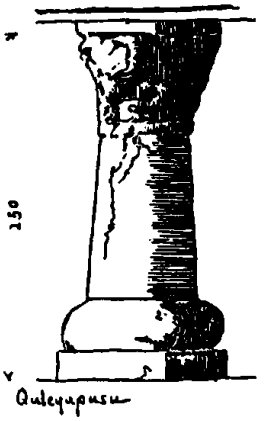
آرامگاه‌های سلطنتی نقش رستم (لوحه‌ی ۳۸) یا درست‌تر بگوییم مقبره‌ی داریوش ـ زیرا تمام جانشینان او با دقت هر چه تمام‌تر آرامگاه او را تقلید کرده‌اند ـ گامی دیگر در همین جهت است. به مقیاس بسیار زیاد بر ابعاد آن افزوده شده و در اجرای انواع جزئیات قابل تصور کوتاهی نشده است. مجسمه‌ی عظیمی را بر نمای آرامگاه اضافه کرده‌اند که مجسمه‌ی قزقپان پیش‌نمونه‌ی آن است. مجسمه‌ی شاهی که در برابر آتشدان نیایش می‌کند. نیایش بر روی تختی صورت می‌گیرد که بر دوش سی نفر [۲۸ نفر درست است] نمایندگان سی قومی قرار دارد که شاهنشاهی هخامنشی از آنان تشکیل یافته است. تحول ساختمان بر این اصل استوار است که هر چه بیش‌تر در کاربرد نیروی کار انسانی صرفه‌جویی شود و در ضمن تا آنجاکه ممکن است بر تأثیر و ابهت بنا افزوده گردد. این مطلب نه تنها در نظم یکنواخت آرامگاه‌ها، بلکه در مراتب تاریخگذاری بنای آنها نیز صادق است. آرامگاه مشهور به دائو دختر باید به یکی از پیشینیان کوروش، شاید تیش‌پش[1] (چیش‌پش) و یا کوروش اول، جد کوروش کبیر تعلق داشته باشد که آشور بانیپال در ۶۳۹ ق م، از او به عنوان شاه پارسوش نام برده است. تاریخ ساختن این بنا بین سال‌های ۶۴۰ و ۵۶۰ ق‌م محدود است. احتمالاً از آرامگاه قزقپان اندکی سالدارتر است. گروه آرامگاه‌های شمالی از گروه جنوبی قدیم‌ترند. تاریخ اخیرترین آرامگاه شمالی، «قزقپان»، با تاریخ کهن‌ترین آرامگاه جنوبی، دائو دختر، منطبق می‌شود.

نوع آرامگاه‌های شمالی با ستون‌هایی مشخص و مجزا در ایران ابداع نشده بودند. از مدت‌ها پیش از مهاجرت ایرانیان به فلات ایران، در پونتوس و پفلاگونیه ساخته می‌شدند و بنای امثال آن تا زمان کهن‌ترین آرامگاه‌های مادی ادامه داشت. ساختن آرامگاه‌هایی مشابه ولی نه دقیقاً همانند در سرتاسر آسیای صغیر مرسوم بود. نمونه خوب این‌گونه مقابر را در «قلعه قپو» واقع در پفلاگونیه می‌توان دید. آرامگاهی که به علت تندیس‌های بزرگ درندگان، محافظان آرامگاه، که در اطراف ایوان آن جای دارند مشخص و بارز است. دو ستون نمای آرامگاه بر دو شال ته ستون بزرگ و مدور تکیه داشته و پاکارقوسی را حمل می‌کنند که از تنه‌ی دو قوچ زانو زده تشکیل می‌شود. در آرامگاه دیگری، واقع در «ایسکلیب»، پفلاگونیه به جای دو قوچ تنه دو شیر را به کار برده‌اند (شکل ۳۱۸). مدت‌ها پیش از آنکه در پاسارگاد پیش‌نمونه‌های سرستون‌های به شکل حیوانات، که بارزترین مشخصه معماری هخامنشیان است به کار رود، استعمال این‌گونه سرستون در آسیای صغیر معمول بود. البته تناسبات سنگین این‌گونه سرستون‌ها ناشی از این واقعیت است که می‌بایست از صخره‌ی کوه تراشیده شوند والا پیش‌نمونه‌های چوبی، ظریف و باریک‌اند.(۳۷)

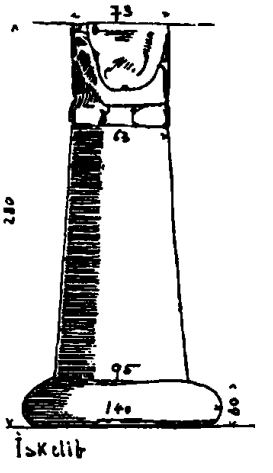
1. Teïspes



شکل ۳۱۷



شکل ۳۱۸ الف



شکل ۳۱۸ ب

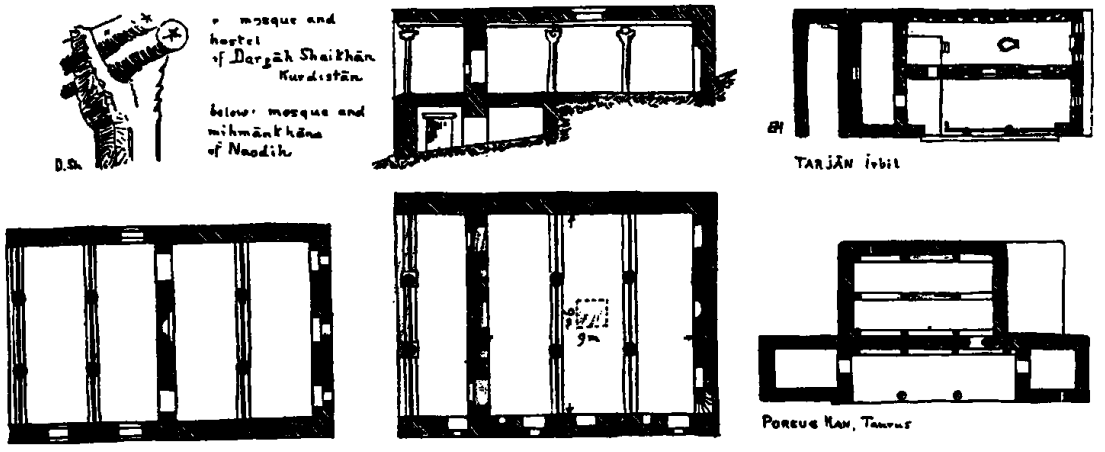


شکل ۳۱۹

به رغم دگرگونی‌های ناشی از جریان زمان، آرامگاه ابدی در گذشتگان شکل اصلی و اولی خویش را حفظ کرده است. اطاقی مستطیل شکل و وسیع با ایوانی در برابر آن و در آغاز با سقفی سنتوری که سقف ایوان بر ستونی چند استوار است. این سبک خانه تا به امروز در گوشه و کنار خاور نزدیک دوام آورده است، به‌ویژه در معماری روستایی دره‌های کوهستانی. در نقاطی که اثر و نفوذ دیگر مکتب‌های معماری باستانی در حداقل بوده است. در ایران مخصوصاً در سرتاسر کردستان و کوهستان البرز و فارس نمونه‌های این سبک معماری فراوان یافت می‌شود. آنچه در شکل ۳۱۹/ نشان داده شده خانه‌یی است در کردستان نزدیک سلیمانیه. از نقشه‌های کف ارائه‌شده در شکل ۳۲۰، دو نمونه به ناحیه‌ی «اورمان» و یکی به ناحیه‌ی «ترجان» نزدیک اربیل، در سوریه و چهارمی به ناحیه‌ی «پرسوق‌هان» واقع در تاروس، نزدیک دروازهای کیلیکیه تعلق دارد. همین‌گونه خانه در ارمنستان هم یافت می‌شود. سبک خانه‌سازی که خواه برای مسکن و خواه برای مقاصد خاصی باشد بومی آسیای صغیر و فلات کاسپی‌ها بوده است.

هرکجا خانه‌یی از این نمونه یافت شود ستون‌های چوبی با پاکارقوس از نوع یونانی نیز دیده خواهد شد (شکل ۳۲۱). این‌گونه ستون نه از یونان باستان است و نه از انواع ستون‌هایی که در دوره‌ی یونانی‌مآبی پیدا شد. مستقیماً از دوره‌ی پیش از یونان، «قزقپان» و دائو دختر مشتق شده است. همیشه سنگ پاکارقوس بوده

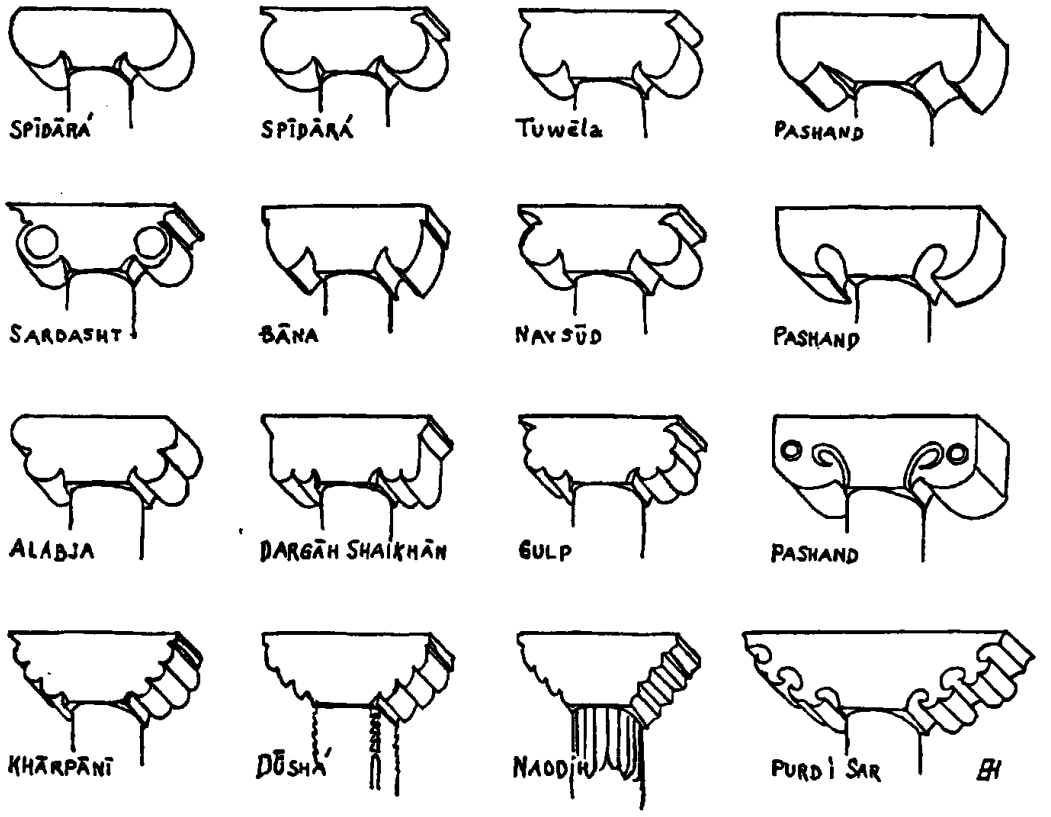
و خواهد بود و هرگز به صورت سرستون نوع یونان کلاسیک در نخواهد آمد. نمونه‌هایی که در اینجا تصویر می‌شوند همه امروزی‌اند. هیچ کدام آنها صدسال هم عمر ندارند. اما در همه جا معماری روستایی مشخصاتی را حفظ می‌کند که به قدیم‌ترین ایام و اعصار تعلق دارد.[۳۸] برخلاف روحیه‌ی معماری یونانی در این‌گونه ستون تمایلی فطری دیده می‌شود که پیوسته بر تعداد طومارها بیفزایند. یکی از کامل‌ترین نمونه‌های این طبقه سرستون، دلیل قطعی است که این تمایل پیشینه‌ی باستانی دارد. مراد سرستون‌های جفت طاق بستان می‌باشد که شبستانی است بنا شده جهت خسرو پرویز در فاصله‌ی سال‌های ۶۲۷ و ۶۱۱م[۳۹] (شکل ۳۲۲). سرستون طاق بستان دیگر روستایی نیست، بلکه وسیله‌یی است برای حداکثر خودنمایی در معماری. عاملی که در معماری امروزه شهرها نیز فراوان دیده می‌شود. سه نمونه‌یی که در اینجا ارائه‌شده از کربلا در عراق و قم در ایران مرکزی و سبزوار در خراسان است. باید اقرار کرد که سنگ پاکارقوس با یک جفت طوماری یونانی بدوی نوعی از انواع سرستون است. شاید همزاد نوع مفصل‌تری که به صورت یک جفت حیوان حجاری می‌شد و سخت مورد توجه و استفاده معماران دوره‌ی هخامنشی بود. این هر دو نوع سر ستون از سرزمین واحد و دوره‌یی واحد سرچشمه می‌گیرد.



شکل ۳۲۰

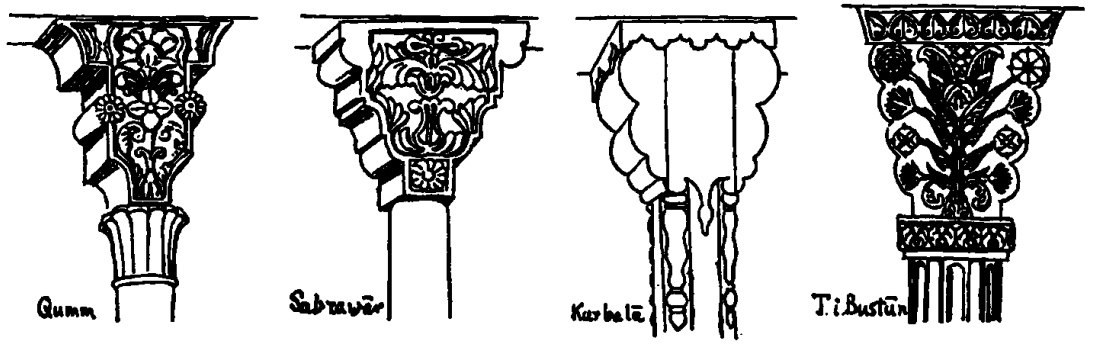
مجموع نقشه‌های کاخ‌ها و پرستشگاه‌های پاسارگاد و تخت جمشید از این نوع خانه، که این نوع ستون در آن به‌کار می‌رفت، الهام گرفته بوده است. در مرحله‌ی قدیم‌تر هنوز اتاق اصلی خانه مستطیل وسیعی بود. بعدها که قرینه‌سازی بیش‌تر و بیش‌تر در معماری پسند شد، مربع جای مستطیل را گرفت. نه در پاسارگاد تالاری مربع‌شکل می‌توان یافت و نه در تخت جمشید تالاری مستطیل‌شکل. در پاسارگاد ارتفاع سقف اتاق‌ها تناسبی طبیعی با مساحت داشت. تالارهای مرکزی دو برابر ایوان‌ها ارتفاع داشته و چون برجی بر آنها مسلط بودند (لوحه‌ی ۴۳). در تخت جمشید با هدف زیباسازی نمای ساختمان، سقف ایوان‌ها را تا

ارتفاع سقف اتاق‌های پشت ایوان بالاکشیدند و پنجره‌های نوررسان به تالارها راکورکردند (مقایسه شود با لوحه‌ی ۴۸). اما این‌گونه تغییرات در نوع بنا اثری نگذاشت. رعایا و اتباع شاهی که در این‌گونه کاخ‌های شکوهمند زندگانی می‌کرد در همان نوع خانه‌های کوچک ساخته شده از خشت و چوب که ایوانی داشت و اتاقی و سقف آن را روی ستون‌های چوبی نهاده بودند زندگی می‌کردند که امروزه نیز مردم کرد و دیگر قبایل در آنها به‌سر می‌برند.



شکل ۳۲۱

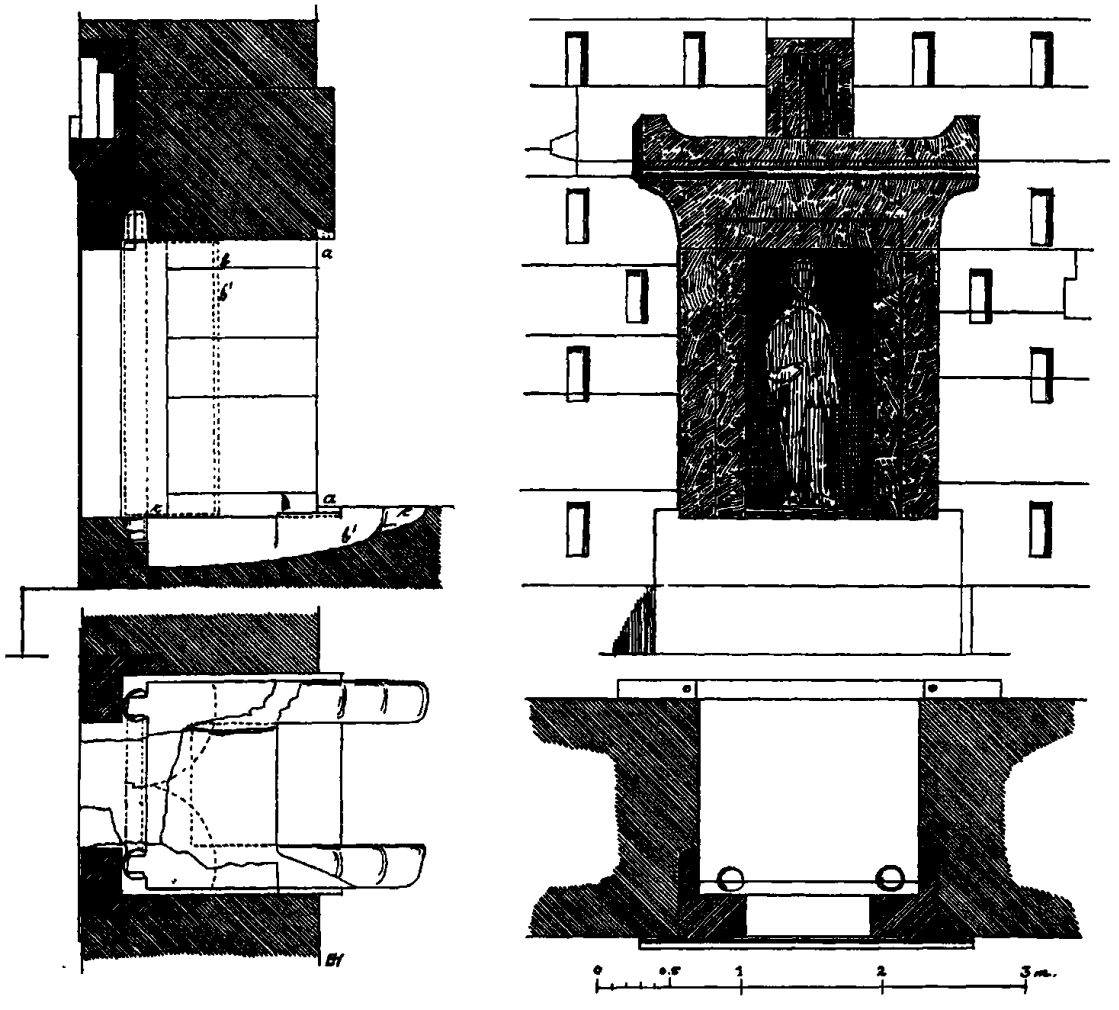
هنر معماری در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول، هنری نبود که تازه پیدا شده باشد و میان آفریده‌های گوناگون خود، که از منشأ واحدی سرچشمه گرفته بودند، تفاوت قایل شود. هیچ‌گونه رابطه‌یی میان خانه‌ی چهلستونی و نمونه‌ی دیگری که تصویر آن در دو مقبره‌ی غول‌سنگی به‌جا مانده، وجود ندارد. این معماری با نمونه‌های میراث به جا مانده از گذشته سر و کار دارد. یکی از مقبره‌ها که در پاسارگاد است «زندان» نام دارد و دیگری که روبه‌روی آرامگاه‌های سلطنتی برپا است «کعبه‌ی زردشت» خوانده می‌شود (لوحه‌ی ۴۱). حتی ابعاد این دو بنا یکسان و هم اندازه‌اند. اخیراً درکعبه‌ی زردشت کتیبه‌یی ساسانی یافت شده است که گویا در آن از مراسم و آیین‌های خاصی که در محوطه‌ی جلوی آرامگاه‌ها صورت می‌گرفته گفت‌وگو شده



شکل ۳۲۲

است. این کشف سبب شد تا نظریه‌ی کهن مبنی بر اینکه بنای کعبه‌ی زردشت در واقع، یک آتشکده و آن هم آتشکده‌ی عمده‌ی فارس بوده است تجدید حیات یابد. حتی اگر این کتیبه‌ی اخیر مخططاتی داشته باشد که در تاریخ اواخر سده‌ی سوم میلادی، اسم آتشکده را هم ذکر کند ـ که در این کتیبه چنین ذکر نشده است ـ باز هم نکته‌یی را روشن و ادعایی را ثابت نمی‌نماید. زیرا به رغم تقریباً نهصد سال گذشت زمان، این بنا همان ویرانه‌یی بود که امروز هست. مردم آن روزگار همان اندازه نسبت به کاربرد این ساختمان بی‌اطلاع بودند که ما هستیم. البته هم در پاسارگاد و هم در تخت جمشید پرستشگاه وجود داشته است، اما نقشه‌های آنها به‌کلی متفاوت است. این دو بنا به‌تحقیق مقبره‌اند. حتی اگر این تمهید را به‌کار نبسته بودند که بتوان درهای آنها را از بیرون طوری بست که دیگر هرگز نتوان آنها را گشود. (شکل ۳۲۳). آنگاه که دزدان درصدد نبش کعبه‌ی زردشت برآمدند ـ از بنای «زندان» در پاسارگاد فقط دیوار جلویی باقی مانده است ـ نتوانستند در آن را بشکنند. شاید از مفرغ یکپارچه بوده است. بنابراین، ابتدا سنگ‌های بزرگ پلکانی که به در می‌رسید را جابه‌جا کردند. آنگاه از زیر، آستانه‌ی در سنگ بزرگی که در روی آن می‌چرخید را درهم شکستند تا در پایین بیفتد و بتوانند چفت بزرگی که پشت در بود بازکنند و وارد آرامگاه شوند. این دزدان یونانی نبودند. طبیعی است که یکی از ساتراپ‌های ایرانی به خدمت اسکندر درآمده بوده باشد. شخصی به نام ارکسینس یکی از ثروتمندترین مردم آن روزگار و از نسل کوروش و شش یاور داریوش اول ـ احتمالاً اوتانس ـ اسکندر او را به علت دستبرد زدن به آرامگاه‌های سلطنتی و پرستشگاه‌ها محاکمه و محکوم و معدوم کرد.(۴۰)

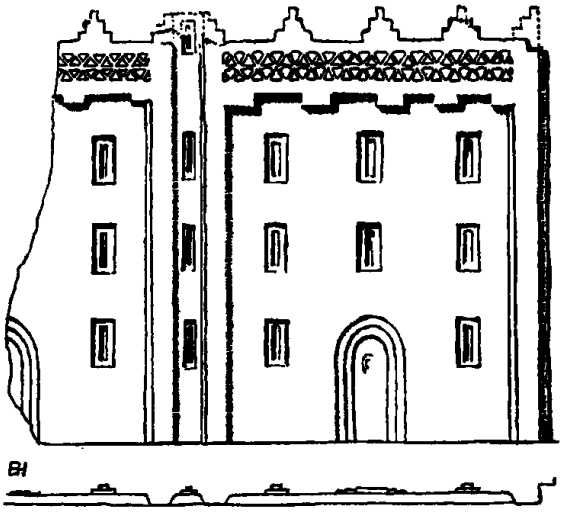
این بناهای برج‌مانند مقبره‌اند، اما مقابری شبیه به خانه‌ی مسکونی. ورودیه و تزیینات داخلی بنا را متناسب با کاربرد ثانوی آن، مقبره بودن، ساخته‌اند. اما سه طرف دیگر آن دقیقاً مانند خانه‌ی مسکونی است. مصالح ساختمانی به‌کاررفته در آن سنگ آهکی سفید برای دیواره‌ها و سنگ سیاه به جای چهارچوب، در و پنجره تقلیدی است از دیواره‌های گلی و خشتی و در و پنجره‌ی چوبی خانه‌های واقعی. چهارچوب درها دقیقاً تقلید درهای چوبی است. به تناسب مساحت اندک چنین خانه‌یی مانند برجی



شکل ۳۲۳

سه‌اشکوبه می‌نماید. چهار جرز استوار دارد. زیر سقف تقریباً مسطح، از پیش‌آمدگی‌ها تیرهای باریک سقف، زنجیره‌یی دندانه‌دار تشکیل می‌شود. دیوارهای بنا با مربع مستطیل‌های باریک که لابه‌لا تفاوت دارند تزیین شده است. پنجره‌های با اندازه‌های گوناگون چهارچوب‌های مضاعف دارند. این همان خانه‌یی است که روی پاره‌یی از نقش‌برجسته‌های کاخ سارگن در خورس‌آباد دیدیم. نقش‌های برجسته‌یی که شهرهای شمال آن روز فلات ایران را تصویر می‌کنند (مقایسه کنید شکل‌های ۳۰۵-۳۰۸). اما بهترین مثال و نمونه‌ی تصویر روی قطعه‌ی مفرغی است که در موزه‌ی بریتانیا نگاهداری می‌شود (شکل ۳۲۴). این شیء از حوالی «وان» به‌دست آمده است و یکی از خانه‌های مسکونی اورارتو را تصویر می‌کند. در اینجا نیز کنگره‌ها، مانند آرامگاه دائو دختر پیشانی جلوآمده‌ی بنا را فراگرفته‌اند که با طرح‌های هندسی آراسته شده است. در تخت جمشید نیز دقیقاً در همین جای از بنا افریزهای زینتی‌لعاب‌دار به‌کار برده‌اند. در خانه‌ی

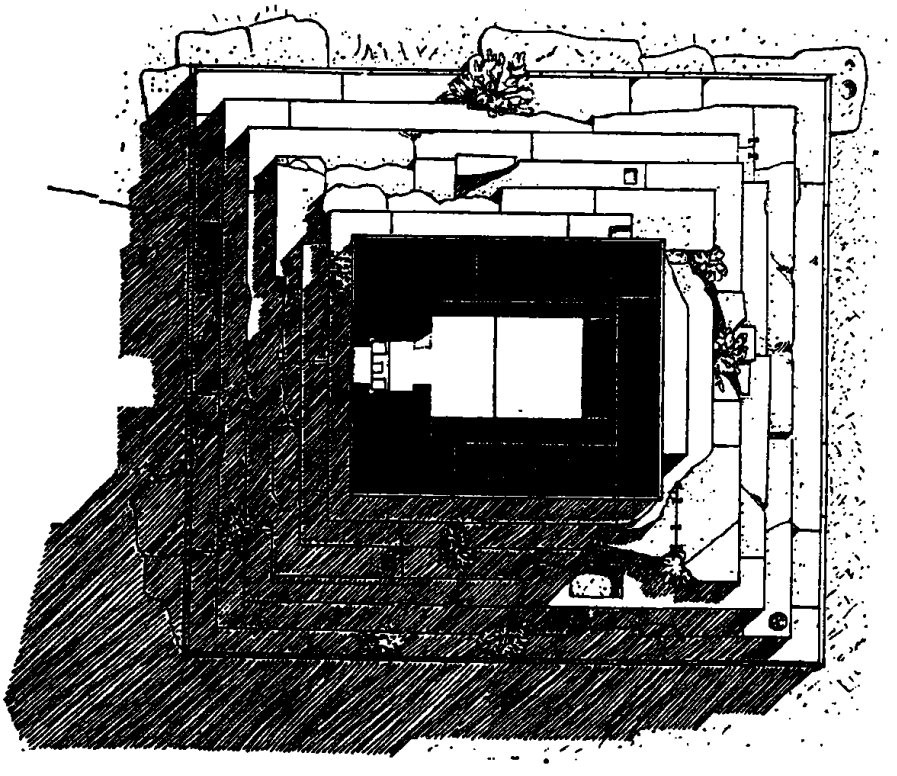
تصویرشده بر روی قطعه‌یی مفرغی، همان نوع قوس بیضوی دارد که معمولاً درهای دیوارهای خشتی تخت جمشید دارند. اما درهای آرامگاه‌ها همه با تقلید از در چوبی حجاری شده است. یک‌یک جزئیاتی که در خانه‌ی تصویرشده روی مفرغ به‌دست آمده از ناحیه‌ی وان دیده می‌شود در معماری هخامنشی تشخیص داده می‌شود. در مورد خانه‌های چهلستونی نیز نمونه‌ی آن را همراه با تمام جزئیات می‌توان از طریق ماد و ارمنستان ردیابی کرد تا به آسیای صغیر رسید.



شکل ۳۲۴

آرامگاه کوروش در پاسارگاد نماینده‌ی نوع سوم خانه‌ی مسکونی است (لوحه‌ی ۴۱ و شکل ۳۲۵). آرامگاه کوروش همتای ناتمامی هم دارد. در محلی به نام «تخت رستم» در نیمه راه میان آرامگاه‌های سلطنتی در نقش رستم و تخت جمشید. اینجا قرار بود آرامگاه کمبوجیه باشد. این نوع خانه در واقع، کلبه‌ی کوچکی است که فقط چهار دیوار و یک سقف سنتوری دارد. پایین و بالای دیوارها با گچ‌بری قالبی، که هرگز در تخت جمشید مصرف نشد، زینت شده است. در ساختمان مقبره، تخته‌سنگ‌های بزرگ مصرف کرده‌اند تا بنا پایدار بماند. نمونه‌های بدوی این‌گونه خانه‌ها ظاهری چنان فروتن داشت که در همان سده‌ی ششم پیش از میلاد کهنه و از رونق افتاده می‌نمود. از نمونه‌ی بناهای اعصار گذشته بود که در سده‌ی ششم آن را برای مقبره اقتباس کرده بودند. در مقابر این بنای ابتدایی را چنان بر سکویی شش پله بنا کرده بودند که اتاق قبر پله‌ی هفتم باشد. این شیوه‌ی معماری تقلیدی بود از معابد بابلی موسوم به زیگورات و قصد این بود که به مقبره حالت تقدس بدهند. آتشکده‌ی پاسارگاد نیز ظاهراً بر همین نوع سکو بنا شده بود. از سکوی آتشکده‌ی پاسارگاد چهار پله و از آتشکده‌ی واقع در صفه‌ی تخت جمشید دو یا سه پله باقی مانده است. در لوحه‌ی ۴۴ دو امکان فرضی بازسازی آتشکده‌ی پاسارگاد ارائه شده است. یا سکویی مرتفع و یا سکویی با

جایگاه مقدس بر فراز آن. ارتباط و وابستگی با آرامگاه کوروش، که در همان نزدیکی واقع است، و شباهت با زیگورات بابلی شاید این بازسازی از جایگاه مقدس را توجیه کند.



شکل ۳۲۵

مقابری که این چنین درباره‌ی معماری آن روزگار ــ که چهارچوب زندگانی مردم را معلوم می‌کرد ــ گویا هستند جنبه دیگری نیز دارد. جنبه‌ی آیینی و مذهبی. مراسم و آیین‌های مربوط به تشییع و کفن و دفن درگذشتگان ارتباط تنگاتنگ دارد با اعتقادات و باورهای دینی. در بحث علمی داغ نسبت به کیش هخامنشیان، این واقعیت که شاهان هخامنشی را در آرامگاه‌های عظیم و شکوهمند دفن می‌کرده‌اند، اغلب به عنوان دلیل قطعی که اینان زردشتی نبوده‌اند عرضه شده است. زیرا زردشتیان رسم دارند که درگذشتگان خود را در معرض هوای آزاد بنهند. اچ.اس. نیبرگ این‌گونه برخورد با موضوع دست به سر کردن نعش مرده را «شکل کلاسیک تدفین زردشتی» می‌داند. اما این نظر وی تنها بر این واقعیت استوار است که قرن‌ها بعد در معرض هوا گذاردن نعش رسم همگانی شده بود و همچنین این ملاحظه که «در هر کیشی آداب و رسوم مربوط به تدفین به حدافراط ثابت و تغییر ناپذیر است». اما نیبرگ در تأیید نظر خود، با دقت چنین استدلال می‌کند:[۴۱] «اگر بپذیریم که هخامنشیان پیرو کیش زردشت بودند، نفس این پذیرش، مصرانه و پی‌گیر از ما می‌طلبد که به‌گونه‌یی مستدل و مثبت تفاوت‌های آشکار و بارز میان رسوم و آیین تدفین زردشتیان با آنچه

می‌دانیم در میان هخامنشیان رسم و جاری بود را توجیه نماییم.». بر این تصورم که این تقاضای اس. نیبرگ را می‌توان برآورد. آرایی که در لفافه‌ی سؤال‌های فصیح و بلیغ مطرح می‌شوند معمولاً با ابهت‌تر و مؤثرتر می‌نمایند تا درست‌تر و صحیح‌تر. در این قبیل موارد معمولاً مبنای سؤال معیوب است. نه تنها شکل کلاسیک قایل شدن برای مراسم تدفین زردشتی خطا است، بلکه قضیه‌ی بدیهی دانستن این مطلب که تنها نوع تدفین در دین زردشت، پیش از اشکانیان، در معرض هوا گذاشتن نعش بوده نیز غلط است. چنین مطلبی نه در گات‌ها آمده و نه در هیچ‌یک از کتاب‌های اوستایی پیش از وندیداد به آن اشاره شده است. فقط هرودوت (در کتاب اول، فقره‌ی ۱۴۰) به‌نحوی مبهم و اسرارآمیز از «رازی» صحبت می‌کند. این راز عبارت از این است که مغ‌ها، که بیش‌تر طبقه‌یی مجزا هستند تا یکی از طوایف مادی، نعش مردگان خود را در معرض هوا می‌گذارند. نه تنها استرابون نیز متذکر همین نکته است بلکه حتی مؤلفی اخیر چون ابن‌دیصان[۴۲] همین موضوع را تکرار می‌کند. ای. بنونیست[۴۳] در این‌باره درست می‌گوید که: «هرودوت متذکر تمایزی است که به اندازه‌ی کافی به درستی و اهمیت آن تمایز توجه نشده است. هرودوت متذکر این نکته است که «تنها مغ‌ها نعش مردگان را جایی می‌گذاشتند که طعمه‌ی سگ‌ها و پرندگان شود.». تا اینجا با گفته‌ی بنونیست موافقم. اما آنجایی که ادامه می‌دهد و می‌پندارد «کیش زردشت از آن‌رو رسم در معرض هوا را پذیرفت تا با رسم کهن‌تر اما هنوز رایج مرده‌سوزی مبارزه کند» نمی‌توانم دیگر با او همراهی نمایم. این واقعیت که واژه‌ی «دخمه» اسم مکان برای محلی که در آنجا نعش را در معرض هوا می‌گذارند در آغاز مفهوم «توده‌ی هیزمی که مرده را برای سوزاندن روی آن می‌گذاشته‌اند» می‌رسانده است به‌گونه‌یی قطعی ثابت می‌کند که مرده‌سوزی از دیگر انواع و رسوم تدفین ایرانیان به هنگام اقامت در آسیای مرکزی قدیم‌تر بوده است. اما قرینه‌یی در دست نیست که رسم مرده‌سوزی را ایرانیان مهاجر با خود به فلات ایران آورده باشند. این تحول شدید و تغییر انقلابی در آداب و مراسمی که به قول نیبرگ «به حد افراط ثابت و تغییر ناپذیر است» باید انگیزه‌ی قوی و کافی داشته باشد. چنین تحولی باید در نتیجه‌ی مهاجرت و کوچ چنین تحولی پیدا شده باشد. هشتصد سال بعد در کتاب وندیداد، شاهد تنفر شدید زردشتیان نسبت به پیروان دیگر مذاهب مثلاً یونانیان ساکن باکتریا هستیم که نعش مرده‌های خود را می‌سوزانند.[۴۴]

هیچ دلیل و مدرکی از نظر زبان‌شناسی یا باستان‌شناسی وجود ندارد که ثابت کند زردشت یا مصلحان زردشتی پذیرای رسم در معرض هوا گذاشتن نعش مرده شده باشند. به‌عکس از آنجایی که این رسم حتی در میان تمام مادها شایع نبود و فقط مغ‌ها، روحانیون کیش پیش از ظهور زردشت ــ یعنی دیوپرستان ــ پای‌بند آن بودند، باید به عنوان رسم مغان مورد انزجار هر مصلحی بوده باشد. اسپیتمان، یعنی نوباوه مهم‌ترین خاندان مادی پس از خاندان سلطنتی، بدان حد مورد آزار و تعقیب روحانیون رسمی و درباری، مغ‌ها، قرار گرفت که ناچار به جلای وطن و پناه بردن به یکی از بزرگان پارس شد. اگر مانند نیبرگ این نکته را قضیه‌یی

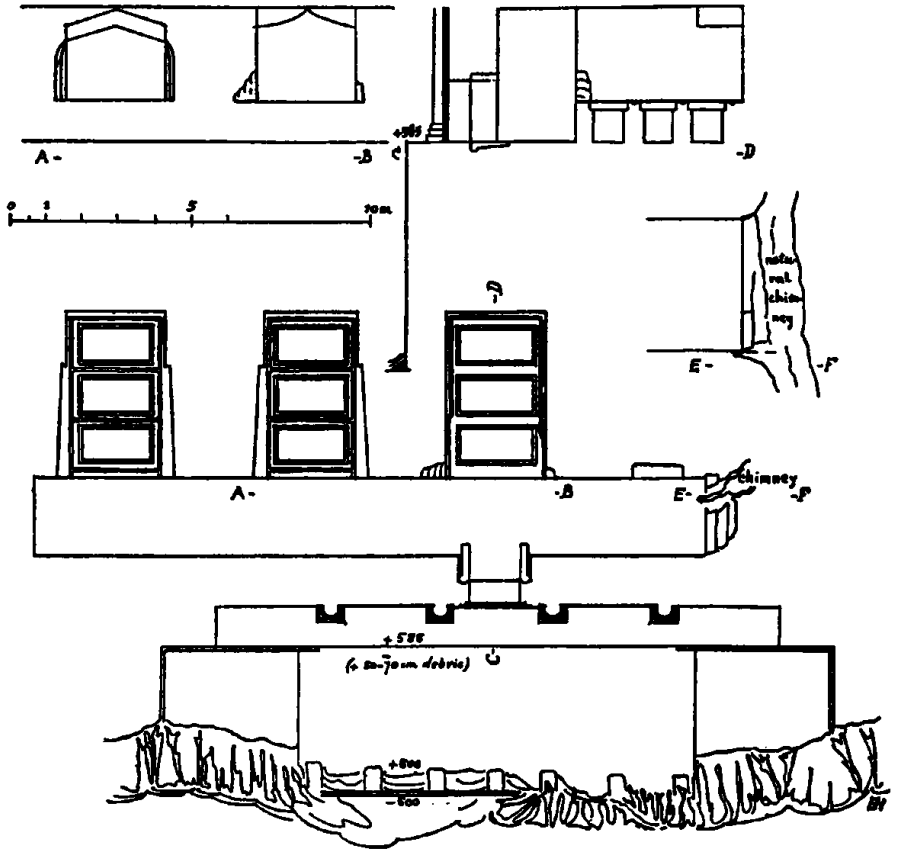
بدیهی بدانیم که «در معرض هوا گذاشتن نعش شکل کلاسیک تدفین کیش زردشتیان بوده» آنگاه ناچار از گرفتن این نتیجه متضاد خواهیم شد که در سده‌ی پنجم پیش از میلاد مغ‌ها تنها زردشتیان واقعی بوده‌اند.

به گفته‌ی انسیکریتوس[۴۵]، این رسم تنفرآور در میان مردم سغد و باکتریا تا زمانی که اسکندر آن را منسوخ کرد ادامه یافت. به قول «تروکوس»[۴۶]، این رسم در میان پارتیان نیز شایع بود. اینان مردم پرثوه که در خراسان امروزی ساکن بودند نیستند. مراد از آنها قبایل سکایی می‌باشند که پس از ۲۵۰ ق‌م، به فلات ایران مهاجرت کردند. در اصطلاح جغرافیایی، این اسامی قومی به دشت‌های سیحون و جیحون در فراسوی فلات ایران عطف می‌شود. تاریخی که با ذکر اسم پارت‌ها تلویحاً به آن اشاره می‌شود با نخستین ذکری که از این رسم در وندیداد، که در دوره‌ی پارت‌ها تألیف شد، آمده است همخوانی دارد. آنچه به طور طبیعی از این همه استنباط می‌شود این است که رسم در معرض هوا گذاشتن نعش مرده، که پیش از این در فلات منحصر به مغ‌های مادی بود، توسط پارت‌های ساکن جلگه‌های شمالی در سرتاسر فلات ایران رواج یافت. همکاری میان مغ‌های مادی که به عنوان پیشوایان دینی با تمدن یونانی‌مآبی ضدیت داشتند، و شاهان اشکانی که به عنوان پیشوایان سیاسی احساسات ملی‌گرایانه با تسلط یونانیان مبارزه می‌کردند، عامل قطعی و سرنوشت‌ساز در تاریخ سیاسی و مذهبی آن روزگار شد. در حدود سال پنجاه میلادی که شاهی، از یک‌سو منسوب به شاخه‌ی مؤنث اشکانیان و از سوی دیگر مربوط به شاخه‌ی مذکر مادهای آتروپات (آذربایجان)، به سلطنت رسید که توانست بر تمایلات ضد تمرکزگرایی خاندان‌های بزرگ ملوک‌الطوایفی فایق آید و موجب شد کفه‌ی ترازوی سیاست و مذهب به این سو سنگینی کند. کار به جایی رسید که حتی بعضی از شاهان، خود به کسوت مغ‌ها درآمدند. یکی از عوارض حوادث سال پنجاه میلادی این بود که برای نخستین بار، سعی شد تا اوستا به صورت مکتوب درآید. نتیجه‌ی دیگر بایستی این بوده باشد که رسم در معرض هوا گذاشتن نعش مردگان، رسمی عمومی و همگانی شد. شواهد باستان‌شناختی مؤید این آرا است.

از دوره‌ی هخامنشیان فقط آثاری از آرامگاه‌ها، چه آرامگاه سلطنتی و چه قبر افراد عادی به‌جا مانده است.[۴۷] از استودان (استخوان‌دان)ها تا پیش از دوره‌ی اشکانیان اثری نیست، ولی در دوره‌ی ساسانیان فراوان و بی‌شمار می‌شوند. تنها نمونه‌یی از استودان را در ناحیه‌ی سکاوند و معدودی را در اطراف دریاچه‌ی اورمیه می‌توان یافت. تمام اینها در ماد اصلی واقع‌اند و می‌توان آنها را به گوماتا مغ و کارگزاران او مربوط دانست. اثبات دلیل این مدعا همان استثنایی است که هرودوت متذکر شده است.

اما بر نکته‌یی که نیبرگ مطرح می‌کند ایراد دیگری نیز وارد است. تضاد ظاهری میان اصطلاحات «قبر» و در معرض هوا گذاشتن «نعش» بی‌آنکه مفاهیم مضمر در این اصطلاحات را موشکافی کنیم از میان نمی‌رود. تزیینات داخلی آرامگاه‌های مادی با آرامگاه‌های پارسی[۴۸] یکنواخت و یکسان نیست. آرامگاه فخریکه را

به این دلیل که آریایی نیست می‌توان کنار گذاشت. در دیگر آرامگاه‌های مادی نعش‌ها را یا روی سکوهای سنگی می‌نهادند و یا در مدفن‌هایی که در کف اتاق‌های خالی و گاهی وسیع ایجاد کرده بودند. از گروه آرامگاه‌های جنوبی غار دائو دختر و دو برج واقع در پاسارگاد و نقش رستم (=زندان و کعبه‌ی زردشت) و آرامگاه کوروش اتاق‌هایشان خالی است. آریان و استرابون اثاثیه‌ی مقبره‌ی کوروش را به نقل از اریستوبولس فهرست می‌کنند. تختی از طلا و روی آن تابوتی از طلا، میزی از طلا و قالی‌های گرانبهای بافت بابل، جامه‌های مادی و پارسی، ظروف و جنگ‌افزارها و زیورآلات ساخته از طلا و جواهرات. در آرامگاه‌های مادی تخت لازم نبود. برای اینکه سکوی سنگی کار گذاشته بودند و یا مدفنی در کف اتاق در آورده بودند. اما اتاق‌ها، به همان شیوه، صاحب اسباب و اثاثیه بودند. بنابراین، از زمان کهن‌ترین آرامگاه مادی تا عهد کوروش و کمبوجیه تغییری در رسوم تدفین مردگان پیدا نشده بود. بنابراین اعتقادات و باورهای مذهبی نیز در این دوره دچار تغییر و تحول نشده است.



شکل ۳۲۶

نخستین تغییر محسوس را در آرامگاه داریوش اول (شکل ۳۲۶) شاهدیم. آرامگاهی که تمام جانشینان

او از آن تقلید کردند. در پاره‌یی از مقابر افراد نیز در این دوره تغییراتی مشاهده می‌شود. این نوع مقابر اصولاً عبارت‌اند از مدفن‌ها یا حفره‌هایی که در صخره‌ها گاهی به صورت افقی و گاهی به طور عمودی درآورده‌اند و اندازه‌های آنها به ابعادی است که بتوان نعش یا تابوتی را در آن جای داد. آرامگاه‌های سلطنتی عبارت‌اند از دهلیزی صاف و ساده که در آن تعدادی شکاف‌های ژرف در سنگ کوه ایجاد کرده‌اند. در هر یک از این شکاف‌ها دو یا سه جای بزرگ تدفین برای گذاشتن نعش یا تابوت حجاری شده است. در میان یا در کنار اینها فضای خالی وجود ندارد. هر یک از اینها تخته سنگ بزرگی به عنوان سرپوش داشته است. شاید بر تن مرده جامه‌های گرانبها می‌کرده‌اند. شاید جنگ‌افزار و مهرها و زیورآلات آنها را کنارشان می‌گذاشته‌اند. اما هیچ چیز به‌جز آنچه به بدن آنها مربوط می‌شد، همراه نداشتند. نیمه‌مومیایی‌شده با موم در تابوتی که در مدفن جا می‌گرفت و در زیر سرپوشی سنگی گذاشته می‌شد. مدفون بودند، نه در اتاق‌های آراسته با اسباب و اثاثیه‌ی گرانبها و بر روی تختی از طلا.

هر چند ظاهر و نمای آرامگاه‌ها عوض نشده بود، وضع داخل مقبره تغییرات کلی یافته بود. تغییرات محسوس در مراسم تدفین عبارت از این نبود که رسم به خاک سپردن تبدیل شود به آیین در معرض هوا گذاشتن جنازه، بلکه اتاق مملو از اسباب و اثاثیه‌ی مجلل و گرانبها تبدیل شده بود به تابوت سنگی حجاری‌شده‌ی صاف و ساده. این تحول در فاصله‌ی روزگار کوروش و زمان داریوش پیدا شد. هرگونه تغییر و تحول «افراطی ثابت و تغییرناپذیر» در بنیاد مذهبی بایستی از انگیزه‌یی ژرف نشأت گرفته باشد. تبدیل رسم سوزاندن مردگان به رسم تدفین و تغییر رسم تدفین به رسم در معرض هوا گذاشتن اموات را با تغییر و تحولات تاریخی باید توجیه کرد. اما تغییر و تبدیلی که از عصر کوروش تا عهد داریوش رخ می‌دهد فقط می‌تواند نتیجه‌ی تغییراتی در اعتقادات و باورهای مذهبی بوده باشد. ناچاریم این دو نوع مراسم تدفین را با دو مرحله از کیش ایرانیان مربوط سازیم. آرامگاه‌های کهن، که گویی شخص مدفون در آنها هنوز حیات دنیایی خود را در شرایط ثروتمندی و توانگری ادامه می‌دهد، به مرحله‌ی پرستش خدایان متعدد مربوط می‌شود. آرامگاه‌های بعدی، که در واقع عبارت‌اند از تابوت‌های سنگی صاف و ساده، به مرحله‌ی یکتاپرستی ایرانیان ارتباط می‌یابد و این تغییر و تحول در روزگار داریوش صورت گرفت. پس این مقابر و آرامگاه‌ها دلیل باستان‌شناختی مسلمی است مبنی بر اینکه کیش و آیین نوین زردشتی را نخستین بار داریوش رواج داد. گذاشتن جنازه در معرض هوا هیچ‌گاه رسم اولیه‌ی زردشتیان نبود. این رسم ابتدا در میان مغ‌ها رایج بود و با شروع تاریخ میلادی، رسم در معرض هوا گذاشتن جنازه جایگزین رسم تدفین اولیه شد.[۴۹] مغ‌ها که از زمان سلطنت اردشیر دوم، در ۴۰۰ ق‌م، به مبارزه و مخالفت علنی با تعلیمات زردشت پرداخته بودند، سرانجام پس از این تاریخ پذیرفتند که کیش زردشت اسماً مذهب رسمی ایرانیان شود، به شرط آنکه جوهر و عصاره‌ی آیین مغان همچنان محفوظ بماند.

فصل سوم

عصر هخامنشیان

معماری ایران باستان، با توجه به مصالح ساختمانی کهن، خصوصیات زیر را دارد:

۱. حجاری کوه و صخره؛ ۲. ساختمان‌سازی با مکعب‌های عظیم سنگی؛ ۳. سقف‌های چوبی متکی بر ستون‌های چوبی؛ ۴. کاربرد فراوان فلز؛ ۵. دیوارهای خشتی.

حجاری صخره و کوه به دست معدنچیان و غارنشینان تحول می‌یابد. بنابراین، به گونه‌یی بارز در آناتولی ریشه دارد. ساختمان‌سازی با سنگ جلوه‌ی دیگری از همان پیشه است. فراوانی فلز نیز معدنچیان و فلزکاران را تداعی می‌کند. کاربرد چوب مستلزم وجود جنگل در مناطق کوهستانی است. تمام این جوانب جلوه‌های خصلتی واحد می‌باشد. خصلتی که نقطه مقابل طبیعت معماری بابلی و آشوری است.

هنر معماری صاحب این خصوصیات در سه مرحله نشو یافته است. نخست، دوره‌ی مهاجرت بین سال‌های ۹۰۰ و ۶۸۰ ق‌م که نمایانگر این دوره مجسمه‌های آشوری و معدودی اشیای اصیل همین زمان است. این اشیا از «وان» و «اورارتو» به‌دست آمد. دوم، دوره‌ی شاهنشاهی مادها که در ۶۷۸ ق‌م بنیادگذاری شد. آنچه از این دوره می‌دانیم عبارت از وصفی است درباره‌ی اکباتانه، تعدادی اشیای کوچک که تصادفاً و عمدتاً از اطراف همدان به‌دست می‌آیند و چند آرامگاه عظیم که در صخره‌های کوهستان ایجاد شده‌اند. سوم، دوره‌ی هخامنشیان که در دو مرحله تکوین یافته است. پاسارگاد را کوروش در فاصله‌ی ۵۵۹ تا ۵۵۰ ق‌م بنا کرد و تخت جمشید را داریوش اول در ۵۲۰ ق‌م بنیادگذارد که اتمام آن تا ۴۶۰ ق‌م، یعنی اوایل سلطنت اردشیر اول به‌طول انجامید. از دیدگاه موضع‌نگاری، این تاریخگذاری به طور موازی و همپای با تمدن مسیر آسیای صغیر، اورارتو و ماد، فارس را طی می‌کند.

هنر اصلی و مطمح نظر دوره‌ی هخامنشی معماری است. مجسمه‌سازی در خدمت معماری و عملاً

بخشی از آن است، در مقیاسی به‌مراتب بیش از آنچه در کتیبه‌ها و افریزها یا مجسمه‌های سنتوری معابد یونانی شاهد آن هستیم.

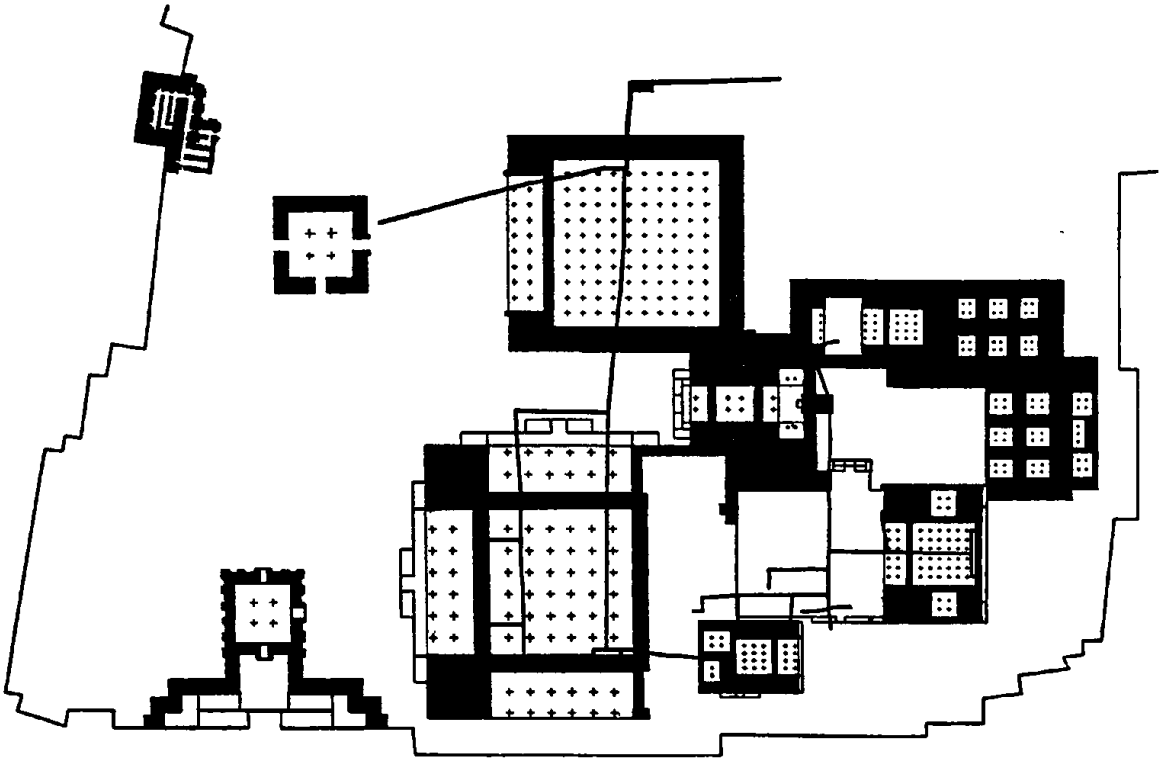
مهم‌ترین و معظم‌ترین معماری تاریخی هخامنشیان تخت جمشید است. شاهان هخامنشی در بابل و شوش و اکباتانه و تخت جمشید و پاسارگاد و گبای (یعنی جی ـ اصفهان) و تااوک (توّج نزدیک فهلیان) اقامتگاه داشتند. چند مجسمه هم در اطراف یزد پیدا شده است. آنچه در پاسارگاد هست به کوروش تعلق دارد. درباره‌ی فعالیت‌های ساختمانی داریوش در بابل و شوش و اکباتانه نیز سند و مدرک داریم. این اسناد لوحه‌های یادبودی است که زیر سنگ اول بنای اکباتانه و تخت جمشید نهاده‌اند. این لوحه‌ها چنان همانند و یکسان‌اند که گویی به چاپ رسیده و تکثیر شده‌اند. بنابراین، فعالیت‌های ساختمانی باید در نوعی «دفتر ساختمان‌های عمومی» متمرکز بوده باشد. دفتری که چون خشیارشا در ۵۰۴ق‌م، به سن بلوغ می‌رسد به سرپرستی آن مأمور می‌شود. او در سنگنبشته‌یی می‌گوید: «آنچه را پدرم بنا گذاشت و ساخت، من سرپرستی کردم.».

بنای تخت جمشید اندکی پس از به قدرت رسیدن داریوش، در ۵۲۰ق‌م، آغاز شد. تا زمانی‌که او زنده بود تخت جمشید چیزی به‌جز یک کارگاه ساختمانی بزرگ نبود. در طول سلطنت خشیارشا، فعالیت ساختمانی در گوشه و کنار تخت جمشید ادامه داشت و هیچ‌گاه تمام نشد. پس از آنکه اردشیر اول ساختمان تالار صدستون را به پایان رساند، تخت جمشید کم یا بیش برای استفاده آماده شد. اما آثار سکونت و استفاده در آنجا اندک است. کتزیاس که بیست سال به عنوان پزشک سلطنتی در دربار اردشیر دوم به‌سر برد، ظاهراً هیچ‌گاه به آنجا قدم نگذاشته بود. اردشیر دوم نخستین شاهی بود که در محوطه‌ی تخت جمشید به خاک سپرده شد و پس از آن، شاید دیگر محل اقامت زندگان نبود. تا زمانی‌که به دست اسکندر فتح شد یونانیان از وجود آن بی‌خبر بودند. روی‌هم‌رفته، تخت جمشید ظاهراً جایی بود که با انگیزه‌هایی تاریخی و عاطفی در زادگاه خاندان سلطنتی پی‌افکنده و بنا شده بود و تنها برای اجرای مراسم خاص، گاهی، از آنجا استفاده می‌شد.

کاخ‌ها بر روی سکوی بلندی (شکل ۳۲۷ و لوحه‌ی ۵۱) قرار دارند. پایه‌ی سکو رگه‌یی از سنگ آهکی خاکستری تیره‌رنگی است که در برابر کوهی شیب‌دار سر از زمین بیرون آورده است. ظاهراً انتخاب این محل به سبب وجود همین چینه‌ی طبیعی بوده است. معماران همین چینه‌ی سنگی را به شکل ایوان‌های تخت درآوردند و فاصله‌ی میان ایوان‌ها و کوه را با سنگ و سفط حاصله انباشتند. این سطوح مختلف احداث رشته پلکان‌های فراوانی را لازم آورد. معماران نهایت هنرمندی را در ساختن این پلکان‌ها به کار بردند، با این نیت که تا سر حد امکان بر ابهت شکوه و جلال مجموعه ساختمان‌ها بیفزایند.

افزون بر ایوان‌سازی‌ها، شبکه‌یی از آبگذرها و درروها در سنگ زیر پی سکو تراشیده شد. دهانه‌ها و

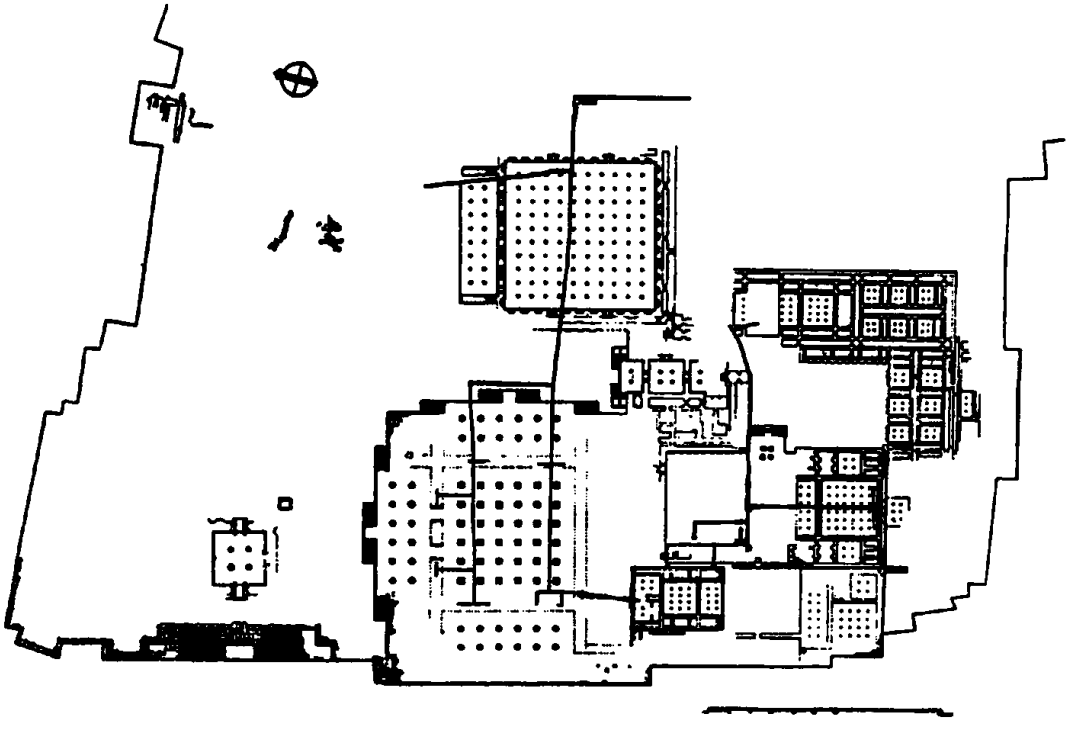
مخرج‌های این آبگذرها و درروها چنان با جرزهای ساختمان‌هایی که بعدها احداث شدند مطابق و سازگار است که باید پذیرفت معماران و مهندسان مجموعه، پیش از آغازکار ساختمانی، نقشه‌ی کف دقیق و کاملی با مقیاس حساب شده تهیه کرده بودند. نقشه‌یی که با دقت تمام نیز پیاده شده است. بنابراین، اهمیتی ندارد که این بخش یا آن بخش به هنگام سلطنت داریوش به اتمام رسیده باشد یا خشیارشا و یا اردشیر اول. مسئله‌ی حایز اهمیت این است که نقشه‌ی دقیق تمام بناها، به عنوان مجموعه ساختمانی واحد، از قبل فراهم شده بوده است.



شکل ۳۲۷

یکی از دلایل بنای کاخ‌ها بر روی سکویی بلند، ملاحظات نظامی و امنیتی بود (شکل ۳۲۸). اما این ملاحظات امنیتی را از راه‌های دیگر نیز می‌توانستند جوابگو باشند. دلیل دیگر، سلیقه و شیوه‌ی موردپسند روز بود. کاخ‌های بابلی و آشوری را بر روی سکوهای حتی بلندتر از صفه‌ی تخت جمشید بنا کرده بودند. در این کار، مراد فقط ملاحظات امنیتی و دفاعی نبود. آنان در ضمن می‌خواستند که کاخ‌های سلطنتی از آسیب گرد و غبار و گرمای شهرهای بناشده در میان دشت‌ها مصون بماند. در ایران، این‌گونه استدلال موجبی نداشت؛ اما معماران به پیروی از آنچه پسند روز و نوعی آداب‌دانی بود، حتی از ایجاد باغ‌های مورد علاقه‌ی مفرط ایرانیان نیز چشم پوشیدند. در این تصمیم‌گیری‌ها تمایل به داشتن چشم‌انداز بسیار عالی

نقشی نداشت. حصارهایی که تا حدود ۱۸٫۳۰ متر ارتفاع داشت تمام صفه‌ی تخت جمشید را احاطه می‌کرد. فقط در ضلع جنوبی، که بالاترین میزان استفاده از چشم‌اندازهای مجاور و پایین‌تر را ممکن می‌ساخت، از این موقعیت بهره گرفتند.



شکل ۳۲۸

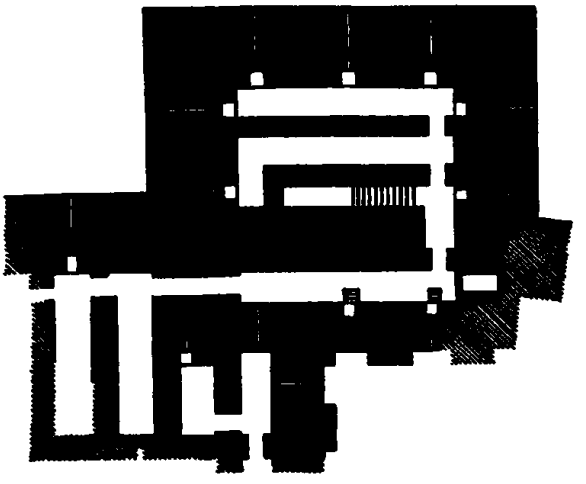
در پای صفه‌ی محصور فضای بازی و دو دیوار دیگر بود. معدودی آثار به جا مانده، توصیف‌های شاهدان عینی روزگار اسکندر را تأیید می‌کند. دیودوروس سیسیلی شرح «کلی ترخوس» در وصف تخت جمشید را نقل کرده است. محوطه‌ی میان این دیوارها را شاید «شهر» می‌خوانده‌اند، هر چند در آنجا بنای خصوصی وجود نداشت و فقط ساختمان‌های درباری در این محوطه بر پا بود.

مجموعه‌ی ساختمانی بناشده بر روی صفه‌ی تخت جمشید را تک خانه‌های ایرانی با معماری قدیم تشکیل می‌داد که شرح آن را پیش از این آوردیم. این‌گونه خانه معمولاً تالارهای ستون‌داری بود که رواقی باز در جلو و چند اتاق جانبی داشت که ابعادی متناسب با کاربردشان داشتند. این واحدهای بومی و تک، با راهروها و دهلیزهایی به یکدیگر مربوط می‌شدند و انبوهی از حیاط‌های تو در تو را به‌وجود می‌آوردند که به‌علت داشتن محورهای مختلف و واقع بودن بر سطوح گوناگون، چون کلافی سر درگم می‌نمودند. اما تمام آنها در جهتی واحد بنا شده‌اند و محورهای عمودی آنها کوچک‌ترین انحرافی را ندارد. شمای کلی مجموعه‌ی ساختمان‌ها شباهت بسیار به کاخ‌های آشوری ـ بابلی دارد (لوحه‌ی ۴۸). با این تفاوت که در

کاخ‌های آشوری ـ بابلی عامل تکرارشونده حیاطی است که در اطراف آن اتاق‌هایی کم‌عمق ساخته شده و مجموعه‌ی کاخ عبارت است از چند واحد از این دست. به عبارت دیگر، در هر چهار طرف حیاط، نقشه‌ی ساختمانی واحدی پیاده شده است. اما در تخت جمشید، حیاط از ساختمان‌های گوناگونی به‌وجود می‌آید که در اطراف آن بنا شده و بر حیاط مسلط‌اند و ارتفاع سطوح اطراف حیاط با یکدیگر بی‌ارتباط‌اند. عناصر بومی را بر طبق نقشه‌یی خارجی و بیگانه با یکدیگر ترکیب‌بندی کرده‌اند و برای احتراز از زشتی‌های این‌گونه پیوند زدن چاره‌یی نیندیشیده‌اند. معماری تخت جمشید آغاز سبک نوینی در معماری نیست، بلکه نقطه پایانی است بر جریان تحولی فرتوت که به پایان عمرش چند صباحی بیش نمانده بود.

پاسارگاد و، بنا بر وصفی که پولوبیوس می‌کند، اکباتانه مقوله‌یی جداگانه‌اند. در اکباتانه نیز تک‌تک واحدهای ساختمانی جهت مشترکی داشتند، اما در محوطه‌یی وسیع پراکنده بودند و هر یک با دیگری صدها یارد فاصله داشت. باغی بزرگ و رسمی تمام آنها را با یکدیگر مرتبط می‌ساخت. این نقشه‌ی اصیل ایرانی است و در آن از کاخ، آن هم کاخ دژ مانند، اثری نیست. ارگ مستحکمی که برفراز تپه‌ی مجاور بنا شده بود از بناهای سلطنتی پاسداری و محافظت می‌کرد. ایرانیان نیمه عشایر می‌بایست نخست به زندگی یکجانشینی خو گیرند تا بعد به زندگی شهری و به‌سر بردن در مکان‌های پر جمعیت راضی شوند. بعدها به هنگام فتوحات اعراب، دوباره شاهد همین فرایند هستیم. خلفای عرب که بیابانگرد و صحرانشین زاییده شده بودند، کاخ‌های حیرت‌انگیز در سامرا بنا کردند. کاخ‌هایی که جریب‌های مربع بی‌شماری را در بر می‌گرفت. یکی از این کاخ‌ها که هشت ضلعی بود و در حدود دو کیلومتر پهنا داشت، به آن سبب که در نظر خلیفه «المعتصم» تنگ و باریک می‌نمود، نیمه‌کاره رها شد. تخت جمشید به عنوان دژی استوار، تنها یک دروازه داشت. حتی برای ملازمان و خدمتکاران نیز ورودیه‌ی جنبی احداث نکرده بودند. دو رشته پلکان متقارن به دروازه‌ی دژ (لوحه‌های ۵۰ و ۵۱)، که تقریباً ۱۲٫۲۰ متر ارتفاع داشت، می‌رسید. این پلکان شاید زیباترین و با شکوه‌ترین پلکانی باشد که تا به حال بنا شده است. زاویه‌ی پلکان‌ها چنان کم و ارتفاع آنها چنان متناسب با پهنا است که شخص از صدها پله بالا می‌رود و اصلاً احساس نمی‌کند که سر بالایی پر شیبی را طی کرده است. با اسب به‌آسانی می‌توان از آن بالا رفت. از کنگره‌ی جان‌پناه بیرونی فقط چند تخته سنگ به جا مانده است. واشدگاه یا پاگرد بالایی عبارت است از فضای باز جلوی دروازه که با دیوار احاطه شده است. در دیگر نقاط، دیوارها از نزدیک خط کناره‌ساز مضرس صفه را دنبال می‌کند. ورودیه‌ی این اتاق از طریق درهای بیرونی و درونی، و با اندازه‌های سترگ است که در آنها دریچه‌های چوبی کوچک کار گذاشته بودند. درها نزدیک به ۹٫۱۵ متر ارتفاع داشتند و با ورقه‌های مفرغی پوشیده شده بودند.[۱] آستانه‌ی این درها خود به اندازه‌های اضلاع اتاقی بزرگ است. در طرف شمال، آتشدان کوچکی پشت به دیوار نصب بود. در اطراف، نیمکت‌هایی از مرمرسیاه برای استفاده‌ی پاسداران خسته از پاسداری فراهم شده بود.

در حوالی دروازه‌ی اصلی و لبه‌های غربی صفه، باد و برف و باران بیست و پنج سده‌ی گذشته دیوارها را از بیخ و بن ویران ساخته است. گل و لای حاصل از خرابی دیوارها پای صفه را انباشته است. اما در سمت شمال (لوحه‌ی ۵۲) و برفراز کوه، که تا ارتفاع ۹۱٫۵ متری می‌رسد، هنوز از دیوارها ارتفاعی در حدود ۱۳٫۷۳ متر بر قرار است. ۱۸٫۳۰ متر ارتفاع حصار که «کلی ترخوس» نقل می‌کند به هیچ‌وجه اغراق نیست. حصار دو جداره و صاحب انواع جان‌پناه و روزنه بود. تصویری مجسم از وصفی که سارگن از بعضی شهرهای ماد می‌کند. هر جا حصار با کوه برخورد می‌کرد دواشکوبه می‌شد و تنها اشکوب بالایی ارتفاع سنگی را دنبال می‌کرد. در گوشه‌ی شمالی (شکل ۳۲۹) دفتر پاسداران در اشکوب بالا بود. اسناد بایگانی راکد را در اتاق کوچک اشکوب زیرین نهاده و دیوار گرفته بودند. فقط بخش کوچکی از این بایگانی راکد به جا مانده است، اما همین بخش کوچک از سی هزار لوحه‌ی گلی تشکیل می‌شود. تمام این لوحه‌ها، به استثنای پانصد لوحه به خط و زبان آرامی و یکی به زبان فریگیایی، با خط میخی ایلامی است. احتمال می‌توان داد که پاسداران تخت جمشید از تیپ شوش، سپاه جاویدان تشکیل می‌شد.

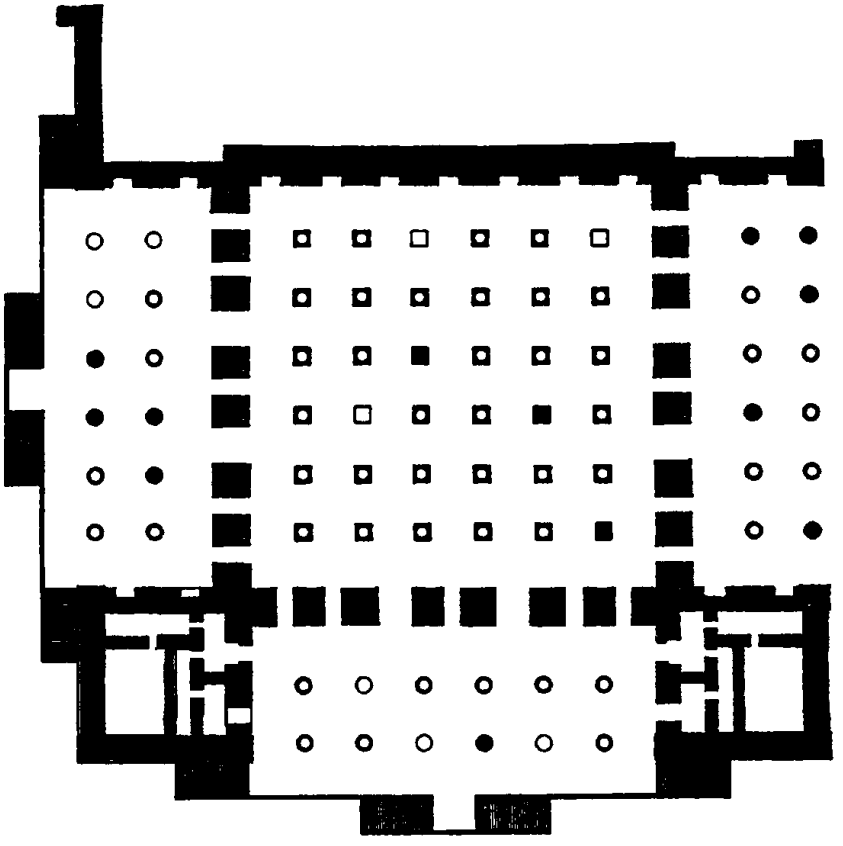


شکل ۳۲۹

حصار اصلی تخت جمشید، بی آنکه برج و بارو یا دیوار پشت‌بند منظمی داشته باشد، پیش‌آمدگی‌ها و پس‌رفتگی‌های صفه را دنبال می‌کرد. گه‌گاه اینجا و آنجا باستیون بزرگی بنا شده بود. این‌گونه ساختن برج و بارو و استحکامات در بابل و آشور معمول نبود، اما مصریان با آن آشنا بودند و احتمال می‌رود حصار شوش نیز با همین شیوه ساخته شده باشد. زیرا در فرمان مربوط به حصار شوش آمده است «معماران اصلی این استحکامات مصری بودند». پس می‌توان احتمال داد که نقشه آن را نیز از مصر آورده بودند.

در داخل حصار محوطه‌ی واقع در دسترس همگان و آنجایی که به زندگی شخصی شاه اختصاص داشت به کلی از یکدیگر سوا و مجزا بودند. یعنی جدایی و فاصله میان اندرونی و بیرونی یا سرا و حرم. این جدایی

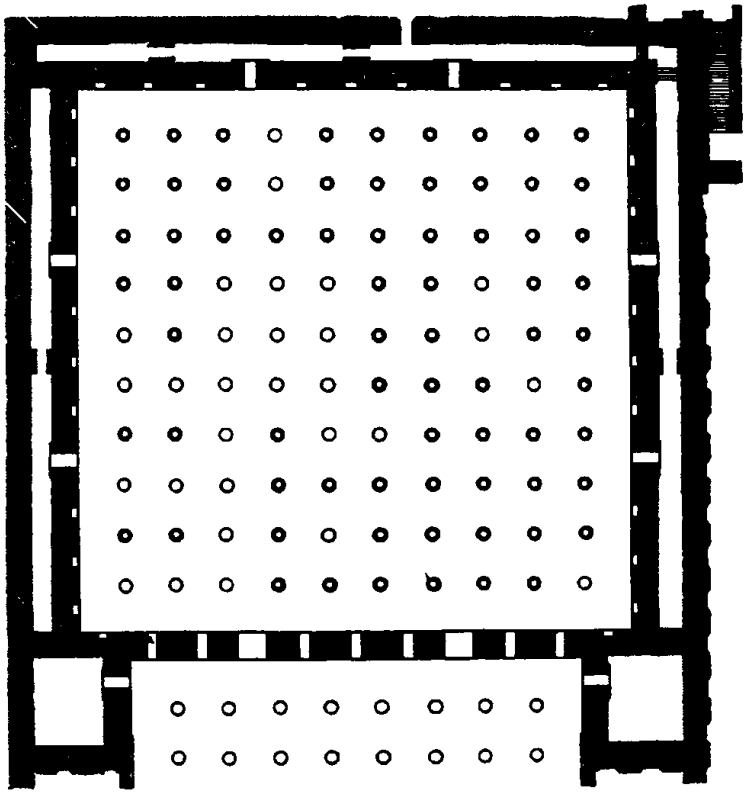
با نحوه‌ی قرار دادن دو تالار وسیع بار عام که دیوارهای قد برافراشته آنان از کوه تا لبه‌ی مقابل صفه ادامه داشت فراهم شده بود. در میان این دو بخش تنها سه راه ارتباط ممکن بود.



شکل ۳۳۰

نخستین بنا، از نظر مقام و ابعاد و تاریخ بنیانگذاری، آپادانای بزرگ (لوحه‌های ۴۷، ۵۳ و شکل ۳۳۰) است که در زمان داریوش بنای آن آغاز و در عهد خشیارشا پایان یافت. تاریخ شروع بنا در لوحه‌های زرین و سیمین که زیر سنگ زاویه‌ی بنا به ودیعت گذاشته شده بود و در دو گوشه‌ی تالار مرکزی کشف شد و همچنین در کتیبه‌یی از آجر لعاب‌دار که در بالای دیوارها نصب شده، آمده است. اصطلاح مقبول آپادانا در کتیبه‌های تخت جمشید به کار برده نشده، اما بر بنایی همتا و یکسان در شوش اطلاق می‌شده است.(۲) آپادانا تالاری است مربع‌شکل و شش ردیف شش‌تایی ستون دارد. دیوارهای آن از خشت خام بوده و ۴٫۵۸ متر ضخامت و ۷۶٫۲۵ متر درازی و بیش از ۱۸٫۳۰ متر ارتفاع تا سقف داشته است. این تالار وسیع گنجایش ده‌هزار نفر را دارد. از سه طرف به رواق‌هایی با دو ردیف ستون شش‌تایی باز می‌شود که ارتفاعی به همان اندازه‌ی تالار دارد. در گوشه‌های چنین نقشه‌یی اتاق‌های برج‌مانندی، شامل پلکان و مکانی برای سکونت

پاسداران، به‌وجود آمده بود. بنای آپادانا برای خود بر فراز صفه‌یی قرار داشت که از صخره طبیعی تراشیده شده بود و با رشته پلکان‌هایی به بخش‌های شمالی و شرقی هدایت می‌شد. هر دو این رشته پلکان‌ها با تصویر بزرگ صف باجگذاران ــ در سه ردیف نقش‌های افقی که در حدود ۳۵ر۷۶ متر طول دارد ــ زینت داده شده است. صف باجگذاران در هر یک از پلکان‌ها، به آن گونه‌یی که از راست و از چپ دیده می‌شد، تصویر شده است. از انحرافات جزئی که به سبب دوگانگی زاویه‌ی دید پیدا می‌شود که بگذریم، هر دو سوی تصویر یکسان می‌نماید (لوحه‌ی ۵۷).



شکل ۳۳۱

در مشرق تالار آپادانا، تالار صدستون واقع است (شکل ۳۳۱). سنگ سر زاویه‌ی این بنا را خشیارشا کار گذاشت و اردشیر اول ساختمان آن را به پایان رساند. اسم فارسی میانه صدستون، مدت‌های مدید بر تمام ویرانه‌های تخت جمشید اطلاق می‌شد که عددی نارسا است. مجموع ستون‌هایی که روزی روی صفه‌ی تخت جمشید قد برافراشته بود از پانصد عدد هم تجاوز می‌کند.

محوطه‌ی مربع‌شکل داخل این تالار اندکی وسیع‌تر از تالار آپادانا است و ده ردیف ستون و در هر ردیف ده ستون دارد. در سمت شمال، ایوانی است با دو ردیف ستون که در هر ردیف هشت ستون دارد. در دو

سوی این ایوان دو، مانند دروازه‌ی اصلی، مجسمه‌ی عظیم گاو نر (لوحه‌ی ۶۰) قرار دارد. دیگر جهات تالار صدستون را دهلیزی باریک برای استفاده‌ی مستخدمان فراگرفته است. اتاق داخلی دو در و هفت پنجره در سمت شمال، و دو در و نه طاقچه در دیگر جهات دارد. در بنای این تالار نیز همان شیوه‌ی آپادانا به‌کار رفته، اما با چنان افراطی که کار را به بیهودگی کشانیده است. در تالاری که بیش از هفتاد و شش متر طول و عرض دارد، ارتفاع سقف فقط نه متر، یعنی نصف تالار آپادانا است. در سرتاسر این تالار فقط پنج پنجره‌ی کوتاه که در دیوارهایی ضخیم تعبیه شده‌اند، به کفش‌کنی رو به شمال باز می‌شوند که خود در حدود یازده متر پهنا دارد. چنین تالاری طبیعی است که کاملاً تاریک و بی‌نور باشد. احتمال گرفتن نور از سقف هم نمی‌رود. کاخ‌های کوچکی که بر همین نقشه پیاده شده‌اند و به همین‌گونه تعداد معدودی پنجره دارند، به‌یقین نورگیر سقفی هم نداشته‌اند. به اتاق‌های حرمسرا نیز که با دهلیزهای بسته محصور بودند و پنجره هم نداشتند نیز هیچ‌گونه نوری نمی‌رسیده است. ستون‌های تالار صدستون به یکدیگر نزدیک‌تر از آن هستند که در آن واحد بتوان بیش از یک ردیف را دید.

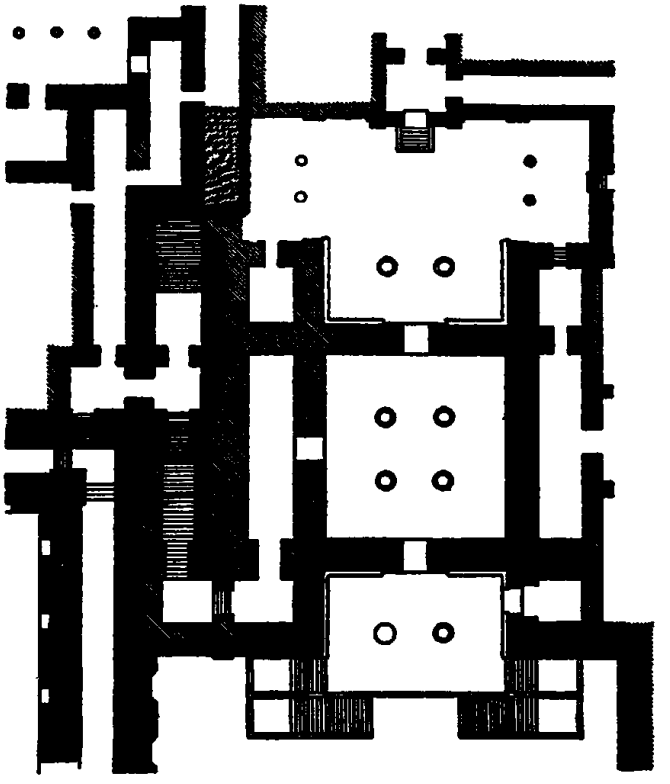
امروزه، داخل تالار تصویر وحشتناکی از خرابی ناشی از آتش‌سوزی است. ژرفای خاکستری که کف تالار را پوشانده در حدود سی و گاهی شصت سانتیمتر می‌شود. ستون‌های سنگی سیاه شده از شدت حرارت آتش‌سوزی به انبوه بی‌شمار سنگ‌ریزه تبدیل شده و اغلب به صورت آهک سوخته در آمده‌اند. از آنجایی‌که ستون‌های بنا از سنگ و دیوارهای آن از خشت و سنگ و روی بام آن با مقدار زیادی پاگل و خاک پوشیده شده بود، تالار را در صورتی می‌شد دچار آتش‌سوزی کرد که انباشته از اسباب و اثاثیه‌ی قابل احتراق باشد. اسکندر حریقی، که به نابودی تخت جمشید انجامید، از این اتاق شروع کرد. نمی‌دانم که آیا اسکندر از نهایت کج‌سلیقگی، تالار نازیبای صدستون را به جای تالار آپادانا برای مجلس عیش و عشرت خود برگزیده بود یا از روی خوش‌سلیقگی، زشت‌ترین بناها را برای ایجاد آتش‌سوزی انتخاب کرده بود.

در میان این تالار بار عام، فضای بازی است رو به شمال، که آپادانا در مغرب و تالار صدستون در مشرق آن واقع می‌شود. در ضلع باریک جنوبی، دو رشته پلکان متقارن به سطح مرتفعی می‌رسد که کاخ‌هایی بر روی آن بنا شده است (لوحه‌ی ۵۲). این پلکان‌ها که زیر انبوه خاک دیوارهای آپادانا مدفون بودند نسبتاً سالم مانده و مجسمه‌ها و جان‌پناه‌ها و کنگره‌های آن به بهترین وجه حفظ شده‌اند. مجسمه‌های این دو رشته پلکان را بعدها مطالعه خواهیم کرد.

دروازه‌ی داخلی بر روی پاگرد بالایی واقع شده است. آن را «دروازه‌ی سه دره»[1] نام نهاده‌ام، زیرا افزون بر درب ورودی و خروجی، در سومی هم دارد (شکل ۳۳۲) که از آنجا با پله‌های رو به پایین به سطح زیرین حرمسرا می‌توان رسید. میان دهلیز بیرونی اطراف تالار صدستون و حرمسرا راهی هست و احتمال می‌رود

1. tripylon

که در آپادانا و تچره نیز چنین دری وجود داشته که شاه از آن آمد و شد می‌کرده است. اما از اینها که بگذریم، تمام آمد و رفت‌های میان بیرونی و اندرونی از طریق دروازه‌ی سه‌دره انجام می‌گرفت.

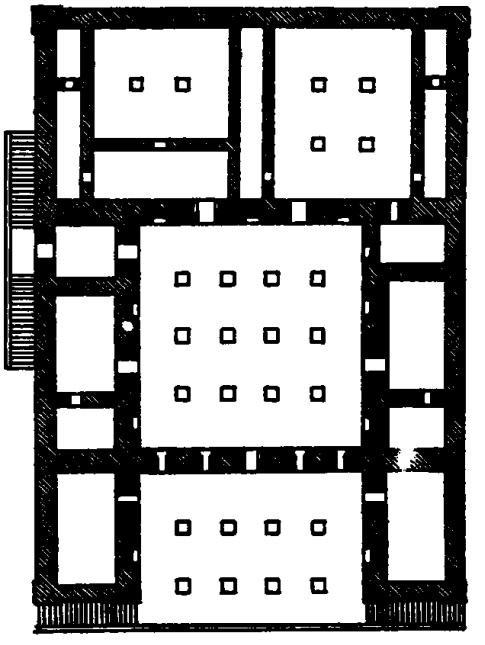


شکل ۳۳۲

شخص از دروازه‌ی سه‌دره و دو حیاط کوچک دیگر می‌گذرد و از دو پلکان بالا می‌رود تا به حیاط بالاترین سطوح برسد. این حیاط را دیوارهای پرستشگاه که در شمال واقع است و کاخ هدیش خشیارشا که در جنوب است احاطه می‌کند.

از پرستشگاه فقط تل خاک ناچیزی باقی مانده است. نمای ایوان‌ها در اینجا فرو ریخته است و آنچه ایوان را با آن انباشته بودند در محوطه پراکنده شده بود. ظاهراً به امر داریوش سوم سنگ و سقط‌های فرو ریخته را به بیرون حمل کرده‌اند، اما آن‌قدر اثر به جا مانده است که می‌توان تشخیص داد ساختمان پرستشگاه از دو یا سه ایوان بر روی هم ساخته شده تشکیل می‌شده است. بنابراین، از نمونه‌ی پرستشگاه پاسارگاد بوده است و در اصل بر بام کاخ‌های مجاور مشرف بوده است. آتشکده‌های از نوع کاملاً متفاوتی هم در بخش جنوبی شهر (دوره‌ی داریوش و خشیارشا) و در بخش شمالی (دوره‌ی بلافاصله پس از اسکندر) کاوش شده است که محوطه‌های وسیعی پوشیده از بناها و حیاط‌ها را دربر می‌گیرند. نقشه‌ی خود آتشکده همان نقشه‌ی کاخ‌ها است. آتشدان بر محور اصلی تالارهای بزرگ و مربع شکل پر از ستون قرار داشت.

کسی که رو به مغرب برود، یک‌بار دیگر از مرتفع‌ترین حیاط‌ها به سطح پایین‌تر رسیده و حیاطی روباز وارد می‌شود که کاخ تچره‌ی داریوش در شمال آن قرار داد و بنایی نیمه تمام در جنوب آن. در این عمارت که نه شیوه‌ی بنایی آن تعریفی است و نه نقشه‌ی آن صاحب نظم، مجسمه‌ها و سنگ‌های کتیبه‌داری را که به بناهای اردشیر اول و سوم تعلق داشته است، از نو به کار برده‌اند. احتمالاً این مصالح در نمای پرستشگاهی که ویران شده بود به کار رفته بوده است. این ساختمان نمی‌تواند به ایام پیش از داریوش سوم تعلق داشته باشد و، همانند آرامگاه ناتمام داریوش سوم، گویای این واقعیت است که فتوحات اسکندر مانع تمام شدن آن بوده و از قرار معلوم، ویرانی تخت جمشید پیش از پیروزی اسکندر آغاز شده بوده است.



شکل ۳۳۳

کاخ تچره‌ی داریوش بر سکوی کوچک خودش بنا شده است (لوحه‌ی ۵۴، شکل ۳۳۳) و به‌عکس دیگر ساختمان‌ها، رو به جنوب قرار دارد. اقتضای آب و هوای منطقه این است که اتاق‌های مسکونی رو به جنوب باشد، زیرا در زمستان پرهیز از بادهای شمالی واجب است. حال آنکه، در تابستان آفتاب معمولاً چنان ارتفاعی دارد که حتی پیش‌بام باریکی ــ بدون نیاز به رواق ــ ساکنان خانه را از حرارت آفتاب مصون می‌دارد. به این دلایل، در گذشته می‌پنداشتم که اسم «تچره» با این تعیین جهت نامعهود ارتباطی دارد. در کتاب‌های لغت فارسی امروزی، «تزر» را خانه‌ی زمستانی[۳] معنا می‌کنند. در ضمن «تچره»یی هم متعلق به خشیارشا در مشرق هدیش یافته شده که رو به شمال است در واقع، معنای لغوی «استادیوم» یا «میدان اسب‌دوانی» و یا «اندازه» است. در بعضی از لغت‌نامه‌ها نیز تزر را «گنجینه» یا «خزانه» معنا کرده‌اند. شاید

بناهای همانند دیگری وجود می‌داشت که جایگاه مهمانان عالی‌قدر بود یا لوازم و جوایز مربوط به مسابقات اسب‌دوانی در آنجا نگهداری می‌شد. دو بنای از این نوع را که به دوره‌ی خلفای اسلامی تعلق داشت و مشرف بر میدان اسب‌دوانی بود، خودم در سامرا کاوش باستان‌شناسی کردم. یکی از اینها بخشی از کاخ اصلی موسوم به «جوشق‌الخاقانی»[1] بود. دیگری بر روی تپه‌ی دست‌سازی بنا شده و عبارت بود از تالاری مربع شکل که سقفی گنبدی داشت و رواق‌های باز هر چهار طرف آن را فرا گرفته بود. این نمونه‌ی معمولی کیوسک[2] ترکی است. واژه‌یی که از «کوشک» فارسی اشتقاق یافته و «جوشق» صورت عربی‌شده‌ی آن است.

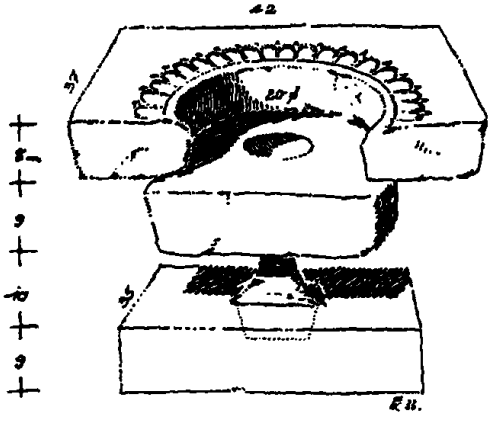
بنای کاخ «تچره» در حیات داریوش شروع شد. روی در اصلی آن، خشیارشا در برابر پدرش، تصویر شده است. تفاوتی میان آن دو نیست. یکی از آنها عنوان «داریوش شاه» دارد و عنوان دیگری می‌گوید «خشیارشا، پسر داریوش‌شاه». این خشیارشا ولیعهد و سرپرست اداره‌ی امور ساختمان‌ها است. وی در همان اوان کار توفیق یافت تا کاخ تچره را به اتمام رساند. نقشه‌ی بنا معمولی و عبارت است از اتاق‌های کوچک نامنظم به دور تالاری مربع شکل و ایوانی در جلو. اما تالار اصلی با آنکه مربعی کامل است، به جای چهار ردیف، فقط سه ردیف چهارستونی دارد. این وضع که سبب می‌شد مربع مرکز طبیعی خود را از دست بدهد، امکان نورگیر سقفی را منتفی می‌سازد و آشکارا ثابت می‌کند که تالار مربع شکل نوعی نوآوری بوده و شکل اصلی مستطیل پهن بوده است. وضع قرار گرفتن ستون‌ها متناسب با فضایی مستطیل شکل است. هر نوع نوآوری نیاز به گذشت زمان دارد تا خصوصیات موروثی خود را به دور افکند و شکل مناسب خود را پیدا کند.

ابعاد معقول و متعادل کاخ تچره این امکان را به‌وجود آورده بود که برای نگاهداری سقف از ستون‌های چوبی استفاده شود. چون در آنجا اثری از سرستون سنگی یافت نمی‌شود، می‌توان احتمال داد که سر ستون‌ها نیز چوبی بوده‌اند. یک جفت «مجسمه‌ی ابوالهول»[3] عظیم که از سنگ یکپارچه تراشیده شده در دو سوی ایوان قرار دارد. سنتوری‌های دیوارها، درها، پنجره‌ها و طاقچه‌ها همه از سنگ است. اگر بتوانیم در مخیله‌ی خویش شکاف‌های باریک میان این سنگ‌ها (لوحه‌ی ۵۵) را با خشت خام پر کنیم و ستون‌های چوبی را بر پایه‌های سنگی بنهیم و بر روی آنها تیر چوبی بگذاریم و سقف را با گل بپوشانیم، آنگاه بنای کامل شده را می‌توانیم در عالم خیال تماشا کنیم.

چهارچوب درها و پنجره‌ها هریک سه حاشیه‌ی پهن دارند (لوحه‌ی ۴۵) که تقلیدی از درهای چوبی است. در پاسارگاد دو حاشیه دارند، اما کاربرد سه حاشیه را پیش از این در آرامگاه دکان داود و حتی «قلعه قپوی»[4] پفلاگونیه شاهد بودیم. در تخت جمشید، این‌گونه حاشیه‌ی چارچوب‌ها با ابزار ربع‌گردی آراسته شده‌اند که به‌تحقیق اصلی مصری دارد. شاید مستقیماً توسط هنرمندان و پیشه‌وران مصری، که مثلاً در ساختن کاخ‌های سلطنتی شوش شرکت داشتند از مصر وارد شده بود. شاید هم این رغبت ناشی از

1. *Jausaq* al Khāqanī 2. *kiosk* 3. *antae* 4. Kaleqapu

گرایش‌های سلیقه‌یی هنری در دنیای آن روزگار بوده است. همان‌گونه که در عالم سخن و کلام نیز کاربرد زبان و خط آرامی موردپسند عموم زبان‌شناسان آن زمان بود. کاربرد عوامل تزیینی مصری، هنر ایران باستان را به هنر مصری تبدیل نمی‌کند. همان‌گونه که اقتباس ستون قاشق‌تراش یونانی معماری ایران باستان را یونانی نمی‌سازد. در پاسارگاد کسی به طرح ریع‌گردی مصری توجه نداشت. در بالای پنجره‌ها ابزار به‌کار نرفته است. در بالای چهارچوب نعلِ درگاهی کار گذاشته‌اند که دو انتهایش رو به بالا خم شده است (لوحه‌ی ۴۱). این ویژگی را در مجسمه‌های سنگی «پیسیدیه»[1] هم می‌بینیم. از سوی دیگر، آرامگاه کوروش در پایه و لبه‌ی بالایی دیوارها «ابزار گچ‌بری قالبی»[2] دارد که یونانی می‌نماید و هیچ‌گاه در تخت جمشید دیده نشده است. در پاسارگاد، با توجه به زمان بنا و فاصله‌ی آن، امکانی وجود ندارد که کسی یا چیزی را از یونان وارد کرده باشند. اما بعدها که انتظار می‌رود آثاری از نفوذ معماری یونانی در معماری ایران مشاهده شود، معماری ایرانی هرگونه مشخصه‌ی یونانی را کنار می‌گذارد.



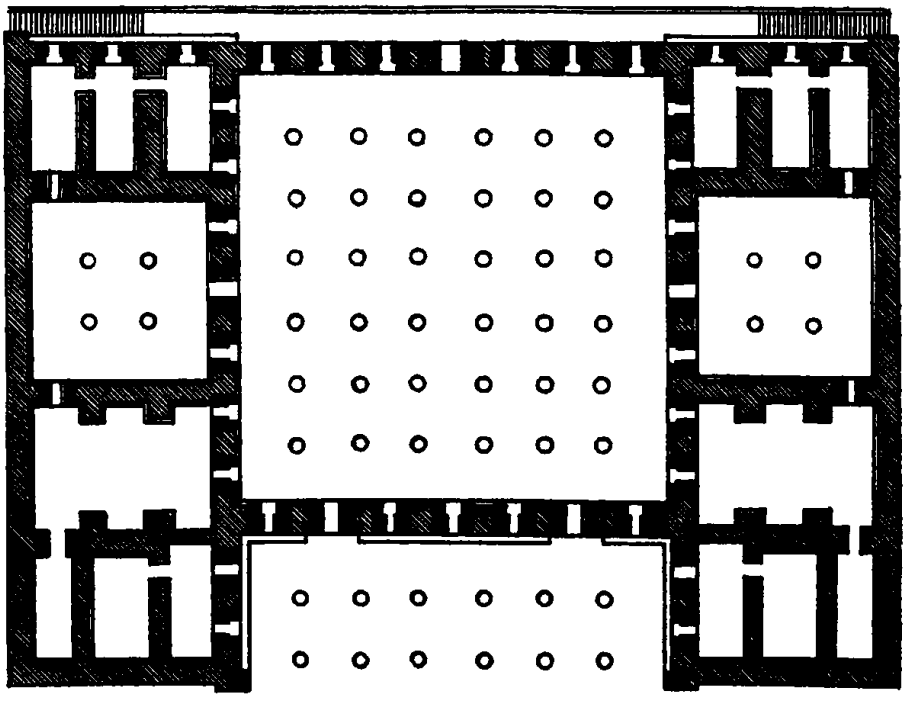
شکل ۳۳۴

در دو آرامگاه سلطنتی اخیرتر که در تخت جمشید (لوحه‌ی ۴۵) احداث شده‌اند، حاشیه‌ی درها را با گلمیخ گلسرخی مزین کرده‌اند. گلمیخ‌هایی که یادآور گل‌های سوسن زینت‌بخش درهای معبد «ارختیون»[3] یونان است. این گلمیخ‌ها که هزاران بار در تخت جمشید تکرار شده است و به گل‌های داودی ژاپنی نیز بی‌شباهت نیست، نماد خواص و فضیلت‌های جادویی دانسته می‌شدند. دلیل مدعا این است که آنها را بر روی سنگ‌های مرمرین حجاری کرده و در زیر پاشنه‌ی درهای سرتاسر تخت جمشید به طور دَمَرو ـ یعنی روی گلمیخ گلسرخی به سمت زمین یا دنیای زیرین ـ نصب کرده‌اند، همان‌گونه که در شکل ۳۳۴ دیده می‌شود.

هدیش (شکل ۳۳۵)، کاخ خشیارشا، در بلندترین سطح صفه‌ی تخت جمشید بنا شده است. این کاخ بر فراز صخره‌ی طبیعی در لبه‌ی شیب تندی قرار دارد و مشرف بر حصار بیرونی و بر دیگر ایوان‌ها است.

1. Pisidia 2. *kyma* 3. Erechtheion

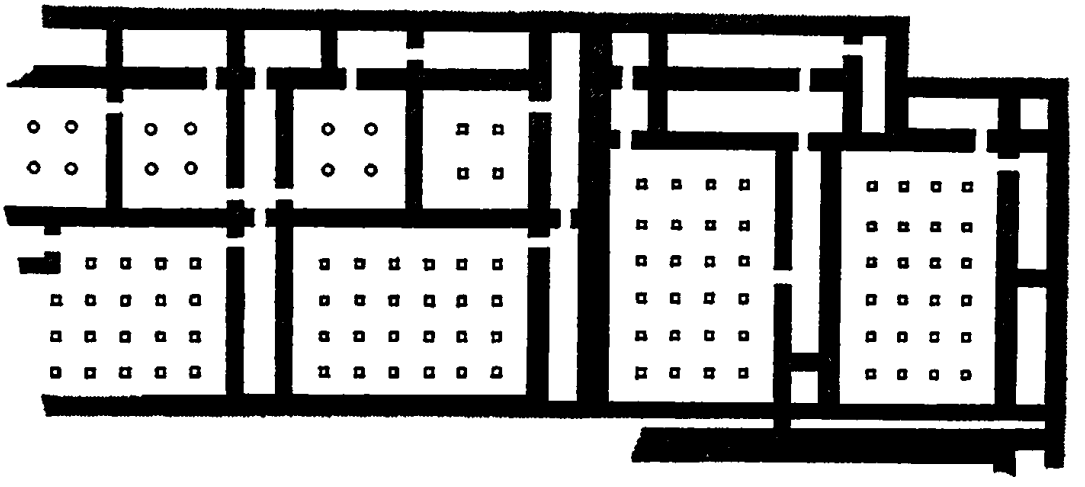
بنابراین، چشم‌انداز وسیع و دلنشینی رو به جنوب دارد. مهندسان معمار با احداث ایوانی در ضلع جنوبی کاخ و بازکردن تعدادی پنجره در دیوارهای جنوبی اتاق‌های مشرف به ایوان، حداکثر استفاده را از این موقعیت طبیعی کرده‌اند (لوحه‌های ۵۴ و ۵۵).



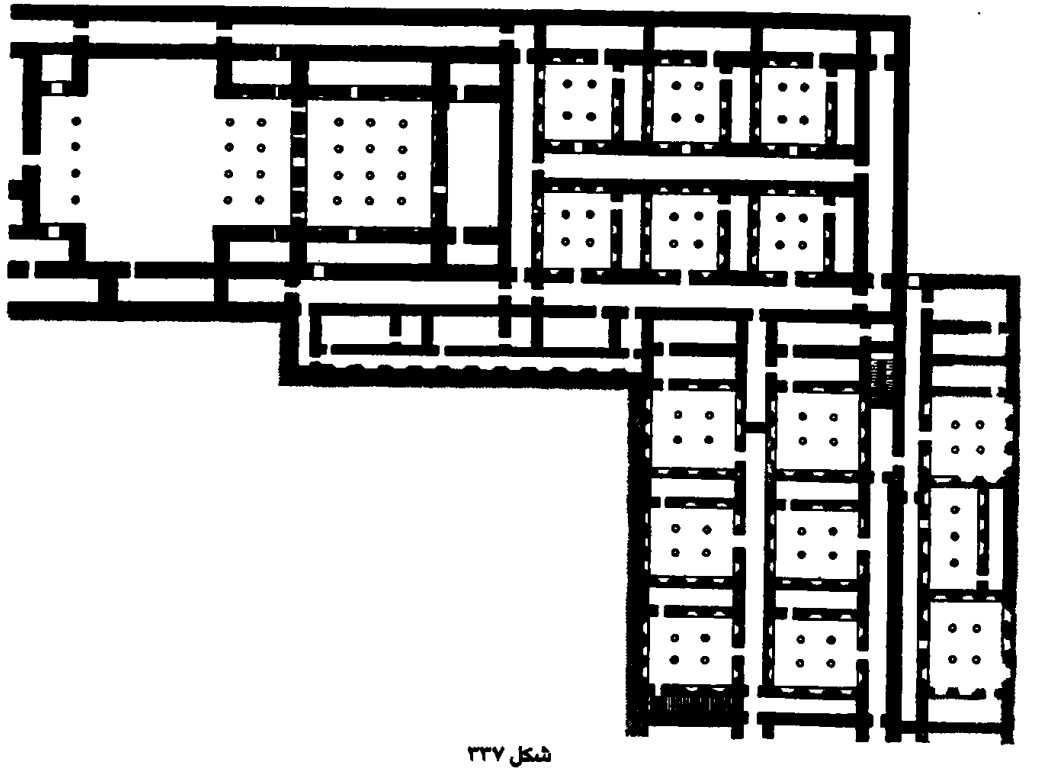
شکل ۳۳۵

پلکانی تراشیده از سنگ، که امروزه باز و آزاد می‌نماید، از انتهای دهلیز فوقانی به سطح پایین‌تر می‌رود. پلکانی قرینه در سوی دیگر دهلیز، از خشت ساخته بودند. این هر دو پلکان بخشی از شبکه‌ی مفصل دهلیزهایی بود که مجموعه‌ی وسیع ساختمان‌های حرمسرا را به یکدیگر متصل می‌ساخت. سقف صاف حرمسرا با کف کاخ هدیش همسطح بود و این دو بنا به یکدیگر راه خصوصی داشتند.

حرمسرا تمامی بخش جنوبی کاخ خشیارشا را فرا می‌گرفت، بعد هم با زوایه‌ی قائمه پیچ می‌خورد و مشرق کاخ را هم دربر می‌گرفت. با آنکه دو برابر دیگر بناها دارای تالار پذیرایی و ایوان است، نقشه‌اش با ساختمان‌های دیگر تفاوت‌های کلی دارد. در اثر کاوش معلوم شد که بنا در دو مرحله ساخته شده است. نخستین بنا (شکل ۳۳۶) را داریوش بالا آورده بود. این بنا را که شاید هیچ‌گاه خاتمه نیافته بود خشیارشا تا روی خاک صاف و به جای آن بنای دومی را برپا کرد که سرانجام به اتمام رسید. نقشه‌ی کلی هر دو بنا عبارت از رشته‌یی آپارتمان‌های تکراری، و هر آپارتمان مشتمل بر یک تالار ستون‌دار وسیع و تعدادی اتاق‌های کوچک‌تر بود. در حرم ساخت دوره‌ی داریوش، تالارها وسعت بیش از اندازه داشت اما راه‌های



شکل ۳۳۶



شکل ۳۳۷

ارتباطی بین آنها بسیارکم و نامناسب بود. در حرم خشیارشا (شکل ۳۳۷) شبکه‌ی منظم و حساب‌شده‌یی از دهلیزها ارتباط میان آپارتمان‌ها را تأمین می‌کند، از ابعاد تالارهای پذیرایی کاسته شده (با وجود این، اندازه‌ی این اتاق‌ها ۹×۹ متر است) و تعداد آپارتمان‌ها چندبرابر گردیده است. این حرمسرا دو مشخصه‌ی بارز دارد. یکی اینکه، حرمسرا برای زن‌ها در حکم نوعی صومعه یا خوابگاه بود. دیگر اینکه، هیچ‌یک از

اتاق‌ها نور مستقیم نداشت. شاید در تاریکی به‌سر بردنِ همسران شاه برای حفظ سپیدی رنگ پوستشان بود؟ ما توانسته‌ایم ساختمان بخش شرقی حرمسرا را بازسازی کنیم. این بازسازی به دو منظور انجام گرفت: از یک‌سو، لازم بود محلی برای اقامت هیأت اعزامی مشغول به کاوش در تخت جمشید فراهم آید و از سوی دیگر، می‌خواستیم نمونه‌یی از معماری ایران باستان را، به همان صورتی که در روزگار باستان می‌نموده است، به تماشا بگذاریم.

از گشت و گذار در میان ویرانه‌های تخت جمشید توانستیم به اصول نقشه‌ی ساختمانی آن پی ببریم. نقشه‌یی که به طورکلی، حاصل الهام از نمونه‌های بومی و بیگانه بوده است. حال باید به این مطلب بپردازیم که تا چه اندازه خصوصیات معماری ایران باستان، آن‌گونه که پیش از این خلاصه کردیم، از تحولات تاریخی دوره‌ی بنای تخت جمشید تأثیر پذیرفته است. میان دو مرحله معماری در پاسارگاد از یک‌سو و در تخت جمشید از سوی دیگر، تغییراتی منطقی و طبیعی روی داده است. پی بردن به این تغییرات برای قضاوت درباره‌ی مهم‌ترین مسئله‌ی ذهنی ما در خصوص معماری ایران باستان و رابطه‌ی آن با معماری یونانی امری واجب و لازم است.

دست و پنجه نرم کردن با کوه‌صخره‌ی طبیعی، در مقیاسی بس وسیع‌تر ادامه می‌یابد. بنایی همچنان عبارت از کاربرد قطعات عظیم سنگ است. در پاسارگاد، همان‌گونه که در لوحه‌ی ۴۰ نشان داده شده، تخته‌سنگ‌های عظیم به کار رفته است. در بنای تخت سلیمان، تخته‌سنگ‌ها تقریباً به همان صورت طبیعی اولیه‌ی خود کار گذاشته شده‌اند. برآمدگی‌های طبیعی روی تخته‌سنگ‌ها ظرافت درزهای میان تخته‌سنگ‌ها را، که حاصل چیره‌دستی و استادی سنگتراش است، مجسم‌تر و محسوس‌تر می‌کند. در تخت جمشید، دیوارهای صفه را پس از کار گذاشتن خرسنگ‌ها صاف و صیقل داده‌اند، به‌طوری‌که درز میان تخته سنگ‌های غول‌پیکر ناپیدا است. در کاخ‌ها، کار صیقل دادن و صاف کردن سطح سنگ‌ها تا به آنجا ادامه می‌یابد که سنگ‌ها، مانند هر جا که سالم مانده باشد، به‌گونه‌ی سنگ‌ها مانند آیینه‌یی از مرمر سیاه جلوه می‌کنند. این نوع کار شگفت‌انگیز و باورنکردنی در بیش‌تر بناها به پایان نرسیده است.

کار سنگین سنگ‌بری (← لوحه‌ی ۴۶) در معادن سنگ، با شیوه‌ی چوب ورم‌کرده انجام می‌گرفت. نخست، درزهای طبیعی میان صخره‌ها را با کلنگ‌های آهنی پاک و عمیق می‌کردند. آنگاه، میخ‌های چوبی مخصوص را در این شکاف‌ها و درزها فرو و آنها را کاملاً خیس می‌کردند. انبساط میخ‌های چوبی سبب می‌شد تا سنگ در امتداد درز و ترک طبیعی خود بشکافد. سپس با ابزار و ادوات آهنی، تخته‌سنگ را به شکل‌های منظم و مطلوب در می‌آوردند. حمل و نقل خرسنگ‌های بیست تنی، و گاهی بیش‌تر، ظاهراً برایشان دشوار نبود. اما اینکه چه‌گونه چنین خرسنگ وزینی را بلند می‌کرده و مثلاً بر روی سرستون‌ها می‌گذاشته‌اند معمایی است که هنوز راز آن را نگشوده‌ایم. دشوارترین وظیفه‌ی سنگتراشان جفت کردن

کامل و دقیق درز سنگ‌ها با یکدیگر بوده و پیدا است که آنان می‌کوشیدند تا سر حد امکان از مساحت و تعداد سنگ‌هایی که بر روی یکدیگر نصب می‌شدند بکاهند. برای این منظور، سنگ‌ها را می‌تراشیده یا بر روی یکدیگر می‌ساییده‌اند و اصطلاح «سنگ تراش‌خورده»[1] را برای «سنگ بادبُر تمام‌تراش»[2] به‌کار می‌بردند. سنگتراشان باید از مادها بوده باشند، زیرا اصطلاح کرنوکه[3]، معادل در فارسی باستان، واژه‌ی سنگتراش به لهجه‌ی مادی ضبط شده است. حال آنکه، حرفه‌ی سنگتراشی[4] در اصل فارسی باستان است. سنگتراشان آن روزگار هر یک نشان خاص خود را داشته‌اند که روی یک‌یک سنگ‌هایی که تراشیده‌اند باقی گذارده‌اند. در شکل ۳۳۸، نمونه‌ی نشان‌های سنگتراشان پاسارگاد و در شکل ۳۳۹، نمونه‌ی علایم یک‌یک سنگتراشان تخت جمشید عرضه شده است. این علایم و نشانه‌ها به‌تحقیق یونانی نیستند. علایم به‌کار رفته یا نشان‌های کهن و به ارث رسیده‌اند و یا تلفیقی از نشانه‌های خط میخی. بعید نیست که پاره‌یی از آنها با علایم و نشانه‌های مصری بی‌ارتباط نباشند. سنگتراشان مادی چون می‌خواستند ستونی یا دری یا پنجره‌یی یا پلکانی را بتراشند، نخست سنگی را با اندازه و شکل تقریبی شیئی مورد نظر آماده می‌ساختند. آنگاه به همان شیوه که مجسمه‌سازی پیکری را از سنگ در می‌آورد، صخره را می‌تراشیدند تا شیءِ مورد نظر فراهم آید. هیچ‌گاه شیء را به عوامل و عناصر کوچک‌تر تقسیم نمی‌کردند تا بعد آن را بر طبق کاربردش شکل دهند. بنایی با سنگ در ایران باستان هیچ‌گاه از طبیعت اولیه‌ی خودش، که صخره‌تراشی و معماری غولسنگی است، دور نمی‌شود. بنّایی و معماری یونانی نیز با همین شیوه‌ی غولسنگی که از آسیای صغیر اقتباس گردیده بود آغاز شد، اما دیری نگذشت که روشی منطقی را پیش گرفت. این روش فقط منحصر به این نبود که به تخته‌سنگ‌های واحد شکل مطلوب داده شود، بلکه سنگ‌های هم‌اندازه را به‌گونه‌یی منظم با یکدیگر جور می‌کردند تا از آنها دیوار و ستون بسازند. گاهی شکل مخصوص بنا ــ مثلاً بنای مدور ــ شکل یک‌یک سنگ‌هایی را که می‌بایست در بنا به‌کار روند معلوم می‌کرد. بنابراین، در این شیوه، کاربرد سنگ بر شکل آن مسلط بود و ذوق سنگتراش ایرانی در آن دخالتی نداشت.

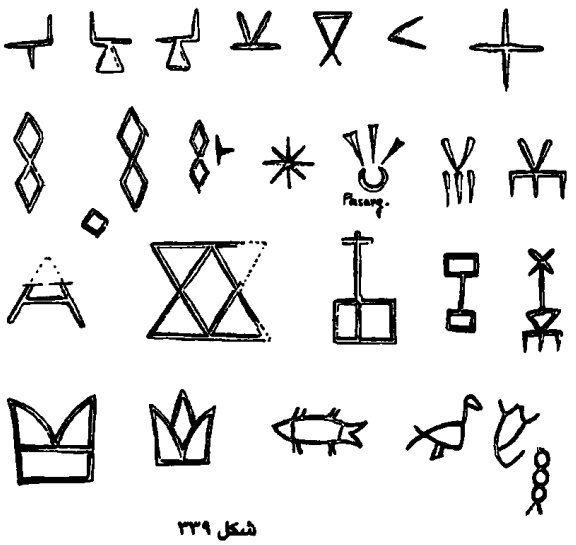
برای مثال، نوع دری که در سمت چپ لوحه‌ی ۵۵ تصویر شده است، تقریباً همیشه از چهار سنگ برای آستانه و لغازها و نعل درگاه تشکیل می‌شود. اما پنجره‌یی که در سمت راست لوحه آمده، تصویر غولسنگ واحدی است که میان آن را خالی کرده‌اند تا به صورت پنجره در آید. پنجره‌ی بعدی هم از دو تخته سنگ درزدار تشکیل شده است و درز سنگ‌ها نیز از محل آستانه‌ی در نیست، بلکه تقریباً در نیمه راه ارتفاع پنجره واقع است. حیرت‌انگیزترین جفت و جورکاری را در رشته پلکان‌های فراوان انجام داده‌اند. رسم بر این بوده است که طول و عرض دلبخواهی از پله و بخشی از جان‌پناه را از یک خرسنگ بتراشند. هیچ‌گاه درصدد

1. turned stone (*aban galāla*)
2. dressed square stone
3. *krnvaka*
4. akunavantā

برنمی‌آمدند که جان‌پناه را از سنگ عمودی دیگری تهیه کنند، یا پله‌یی را به عنوان یک واحد طبیعی بتراشند. همین اسلوب را درباره‌ی ستون‌ها هم به کار می‌برده‌اند. هیچ‌گاه درصدد نبودند که ستون را از تعداد معینی استوانه‌های سنگی هم اندازه و هم شکل بالا بیاورند. در پاسا‌گارد، سنگ‌فرش‌ها هیچ‌گاه متشکل از واحدهای هم‌اندازه نیستند. همیشه با تخته‌سنگ‌های بزرگ که شکل‌ها و اندازه‌های مختلف دارند محوطه‌یی را فرش می‌کردند و همواره تمایل بر این بود که در حد امکان، تخته‌سنگ‌ها بزرگ‌تر و عظیم‌تر باشند. بزرگ‌ترین اشیا، یا ابوالهول‌ها، همیشه از تک سنگ‌های بزرگ تراشیده شده‌اند.



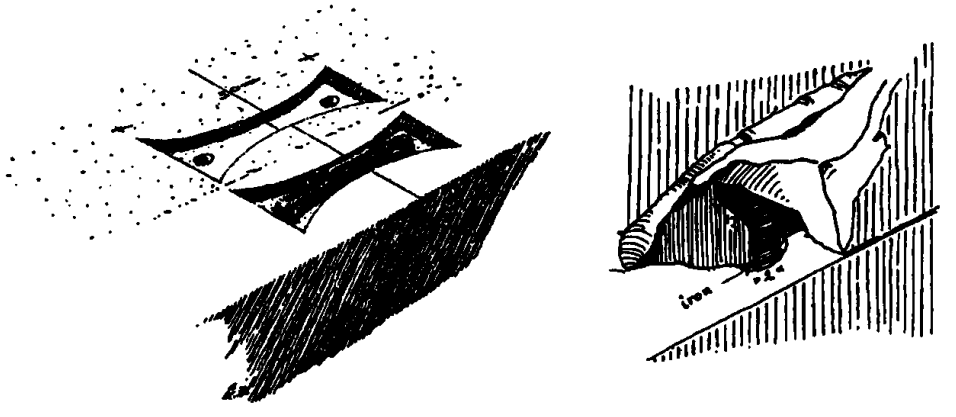
شکل ۳۳۸



شکل ۳۳۹

سنگ به‌کار رفته در تخت جمشید سنگ آهکی سخت به رنگ خاکستری تیره، یا اگر از سنگ‌های معادن طرف مغرب‌دره، باشد سیاه‌تر است. در پاسا‌گارد از روی تعمد، سنگ آهکی سفید و سیاه به‌کار برده‌اند تا تأثیری خاص در بیننده داشته باشد. این اسلوب هیچ‌گاه در تخت جمشید به‌کار گرفته نشد، اما در اورارتو شناخته بود و بنابراین، اسلوبی قدیم‌تر است.

از فلز به گونه‌یی روزافزون استفاده می‌کردند. در پاسا‌گارد، قلاب و پیچ‌دستی و دم‌چلچله و دیگر ابزار مورد نیاز سنگ کاری همه از آهن بود (شکل ۳۴۰). آهن که در سده‌ی پانزدهم از طلا کمیاب‌تر و گرانبهاتر بود، در سده‌ی ششم به صورت یکی از مصالح معمول بنّایی و ساختمان‌سازی در آمده بود. رسم بر این بود که چوب‌کاری‌ها را با ورقه‌های فلزی بپوشانند. گاهی بر روی سنگ نیز ورقه‌ی فلزی می‌کشیدند. در کاوش‌ها گاهی قطعات ورقه‌های ضخیم و ساده‌ی طلا یافت می‌شود. طبیعی است که ورقه‌های نقره و مفرغ به‌مراتب بیش از ورقه‌ی طلا مصرف می‌شده است.

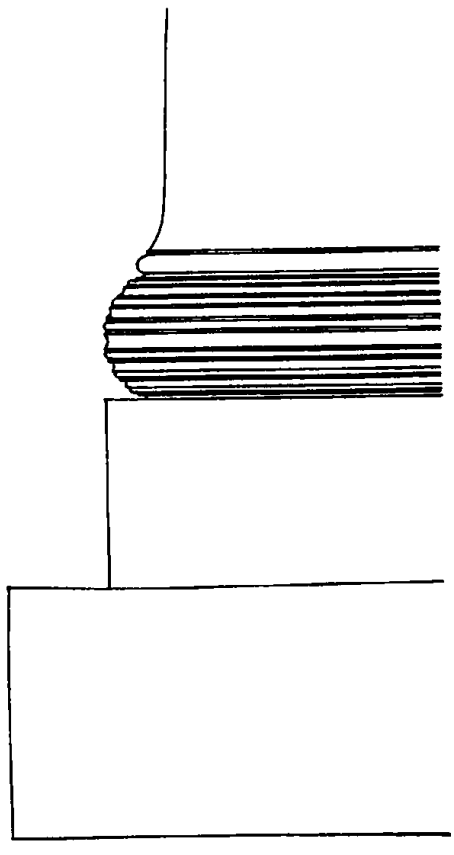


شکل ۳۴۰

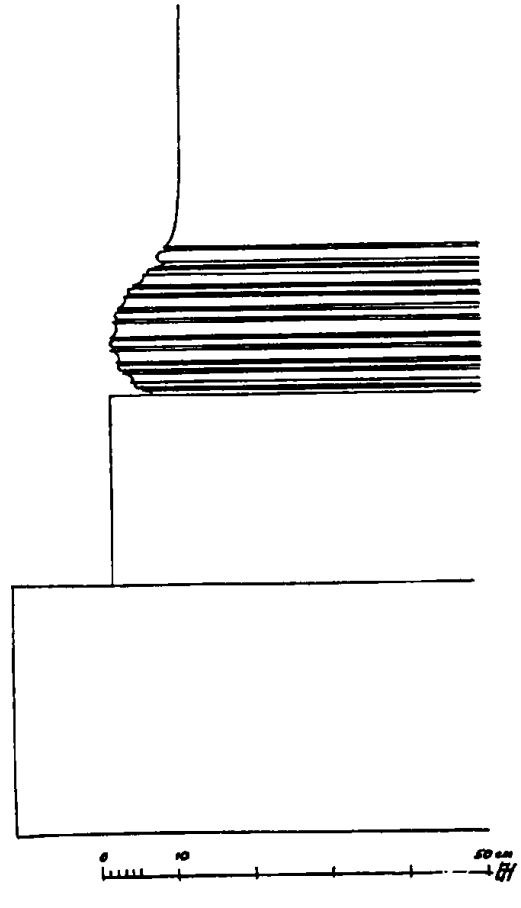
برجسته‌ترین مشخصه‌ی معماری تخت جمشید ستون‌های آن است. این ستون‌ها عموماً از چوب بودند. فقط آن‌گاه که تنه‌های بسیار قطور درختان سرو لبنان و ساج هندوستان سنگینی باری را که ستون می‌بایست بر دوش بگیرد جوابگو نبودند، معماران دست به‌دامان سنگ می‌شدند. پاستون‌ها همیشه و سرستون‌ها معمولاً از سنگ بود، حتی برای ستون‌های چوبی. احتمال دارد که سرستون چوبی نیز به‌کار برده باشند.

در پاسارگاد، تمام بدنه‌ی ستون‌ها صاف‌اند. پاستون‌ها همه پاسنگ مضاعف و شال‌ستون مدور دارند. این‌گونه شال‌ستون از نوع شال‌ستون‌های آناتولی و بین‌النهرین است. شال‌ستون‌های کوچک‌تر اغلب افقی قاشق‌تراشی شده است (لوحه‌ی ۳۹ و شکل‌های ۳۴۱-۳۴۳). این شال‌ستون‌ها یونانی می‌نماید و در بنای تخت جمشید که انتظار می‌رود از معماری یونانی الهام‌گرفته باشند، هیچ‌گونه اثری از چنین شال‌ستونی پیدا نمی‌شود. سرستون واقعی در پاسارگاد وجود ندارد، فقط سنگ پاکارقوس دیده می‌شود، که بی‌واسطه بر روی تنه کار گذاشته شده است. فرق آنها در این است که سرستون واقعی، همانند سبک «دوری»، سطح کوچک دایره‌ی تنه‌ی ستون را به مربعی گسترده تبدیل می‌کند تا اینکه فرسب سنگی را پذیرا شود. اما سنگ پاکارقوس در اصل شاه‌تیر کوتاهی است به شکل مستطیلی دراز و باریک که مستقیماً بر روی تنه‌ی ستون یا سرستون واقعی گذاشته می‌شود تا بار تعدادی از تیرهای موازی سقف چوبی را تحمل کند. سنگ‌های پاکارقوس پاسارگاد را سنگتراش هنرمند همیشه به صورت جفتی تنه‌ی حیوانات می‌سازد (شکل ۳۴۴). در پاسارگاد، این حیوانات یا شیرهایی که تاج بر سر دارند و یا نیم‌تنه‌ی اسب‌اند، نه حیوانات خیالی تخت جمشید یا سرستون جانوردیس (لوحه‌ی ۳۹). چون جمجمه‌ی اسب باریک است در هر سو، یک جفت سر اسب در می‌آورند. تنه‌ی متقابل (رو در رو یا پشت به پشت) حیوانات یکی از کهن‌ترین نگاره‌های هنر مشرق‌زمین است (← شکل‌های ۱۲۷ و ۲۹۵). این‌گونه سنگ پاکارقوس که به شکل شیر یا قوچ است، پیش از این در معماری پفلاگونیه دیده شده بود (شکل ۳۱۸). از انواع سنگ پاکارقوس به شکل اسب تا به حال

تنها یک نمونه، آن هم از پاسارگاد، به‌دست آمده است. به رغم آنکه تمامی مجسمه‌های حیواناتی که در معماری تخت جمشید نقش و وظیفه‌یی بر عهده دارند، با اسلوبی به‌غایت سنتی ساخته شده‌اند؛ این اسب پاسارگاد، علاوه بر اینکه به‌مراتب هنرمندانه‌تر از سرستون‌های تخت جمشید می‌نماید، تجریدی ساده‌شده از شکل طبیعی اسب است و مانند اسب‌های نقش‌برجسته‌ی باجگذاران، هیچ‌گونه وظیفه‌ی معماری بر دوش ندارند. از قرار معلوم، این‌گونه سرستون اسبی مضاعف، پیش از پاسارگاد نمونه‌یی نداشته است؛ همان‌طورکه در تخت جمشید نیز لاحقه و دنباله‌یی برای آن پیدا نشد.



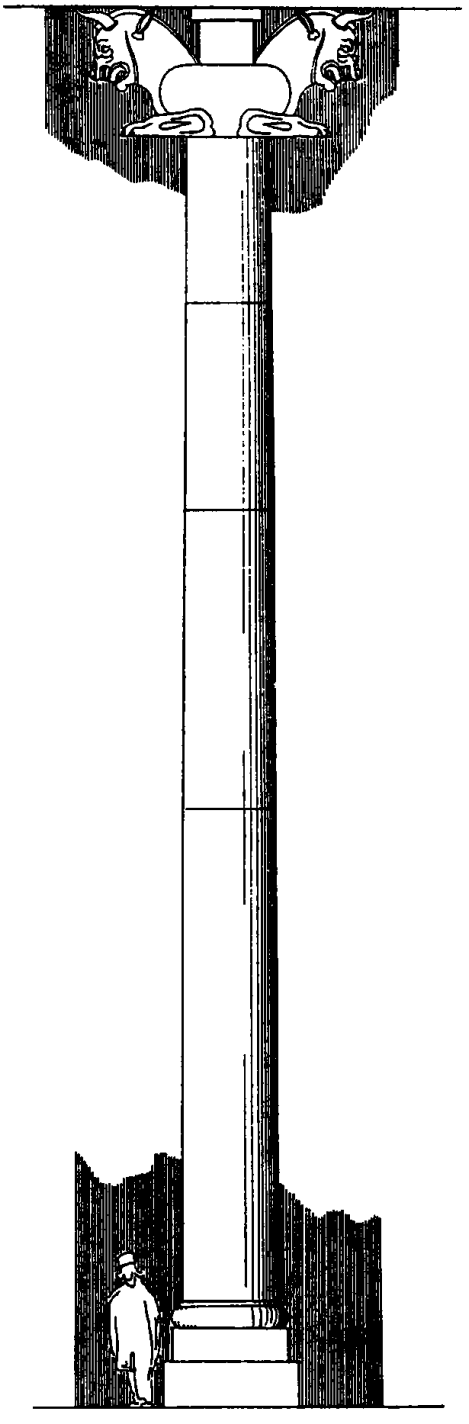
شکل ۳۴۱



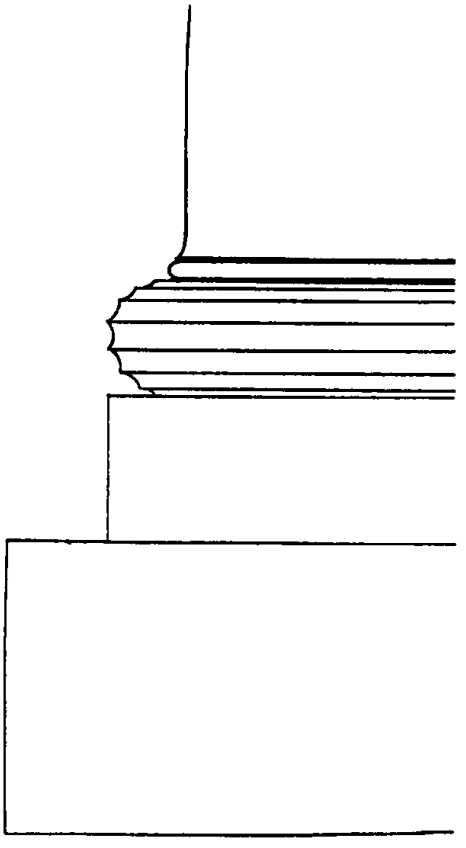
شکل ۳۴۲

در تخت جمشید، بدنه‌ی ستون‌ها همه تزیین قاشقی یا خیاره‌ی عمودی دارند (لوحه‌ی ۵۷)؛ حال آنکه تمام پاستون‌ها صاف و صیقلی‌اند. اگر بر ستون‌های آرامگاه‌ها تزیینات قاشقی دیده نمی‌شود، فقط به علت ساده‌گرایی در حجاری سنگ کوه است. قاشق‌تراشی‌های باریک و مقعر مخصوص ستون‌های چوبی است و نه ستون سنگی. این نوع تزیینات قاشقی روی چوب، امروزه مثلاً درکشور اندونزی مرسوم است.[۴] هر چه

تعداد شیارهای قاشقی زیادتر باشد ــ در تخت جمشید معمولاً بین ۴۰ تا ۴۸ عدد است ــ ستون‌های سنگی به ستون‌های چوبی اصیل شبیه‌تر می‌شوند. در معماری یونانی تعداد این قاشق‌تراشی‌ها به‌شدت کم می‌شود.



شکل ۳۴۴



شکل ۳۴۳

ساختن نوع ساده و قدیمی ستون‌ها ادامه می‌یابد، اما پایه‌های ناقوسی‌شکل نیز مرسوم است. بر روی پایه‌ی بلندی به شکل ناقوس، ماهیچه‌ی پاستون مسطحی نهاده شده و بدنه‌ی پایه را سرتاسر با تزیین گل و گیاهی پوشانده‌اند (لوحه‌ی ۵۵). در هیچ جا، پاستون ناقوسی‌شکل به قدمت نمونه‌ی تخت جمشید ندیده‌ام. اما چنین می‌نماید که این پایه‌ها از پایه‌های بسیار بلند آرامگاه‌های قلعه قپو[1]، اسکلیب[2] و...[3] در پفلاگونیه الهام گرفته شده‌اند. یکی از اجزای مهم این پایه‌ها که تا به‌حال مورد عنایت قرار نگرفته پاسنگ مسطح و مدوری است که به عنوان شالوده‌ی پایه به کار رفته و در جاهای دیگر دیده نشده است. سطح کف زمین همسطح با انتهای پایین‌ترین گل و گیاه زینتی آویخته بر پاستون است تا چنین به‌نظر آید که ستون سنگی غول‌پیکر بر نوک برگ‌ها قرار گرفته است.

ستون‌ها را از نظر انتهای بالایی آنها به دو دسته می‌توان تقسیم کرد. آنهایی که دارای سنگ پاکارقوس‌اند و ستون‌هایی که سرستون‌های متصل و پچیده دارند. پاکارقوس‌های ساده در ایوان‌های کاخ‌های عظیم آپادانا، تچره، هدیش، و حرمسرا و بناهای کوچک و آرامگاه‌ها به‌کار رفته‌اند. سرستون‌های مفصل در دروازه‌ی اصلی، دروازه‌ی ناتمام مقابل تالار صدستون، دروازه‌ی سه دره، تالار صدستون، در داخل و ایوان شمالی دیده می‌شوند، یعنی هر جا که قصد نمایش شکوه و جلال در کار بوده است.

تمام پاکارقوس‌های به‌جامانده سردیس‌های مضاعف حیوانات‌اند که آنها را در چهار نوع می‌توان طبقه‌بندی کرد. گاوهای نر (لوحه‌ی ۶۰)، شیرها، حیوانی خیالی (که اصولاً شیر است و شاید بتوان اینها را نیز به دوگروه تقسیم کرد)، گاو نر بالدار با سر آدمی. اما هیچ‌گاه از ابوالهول یا شیر دال‌هایی که از ترکیب چند حیوان ساخته می‌شوند و روی لغاز درها تصویر شده‌اند، یا اسب‌های پاسارگاد یا قوچ‌های آناتولی برای این منظور استفاده نشده است. حیوانات تصویر شده در پاکارقوس‌ها انتخابی کلیشه‌یی از انبوه حیواناتی است که پیش از این معمول بود در معماری‌ها تصویر و مجسم شوند. نمونه‌ی یونانی بدوی طوماری مضاعف را، که در دائودختر و قزقپان با آنها روبه‌رو شدیم، به صورت سنگی نمی‌بینیم؛ اما شاید از نمونه‌های معمولی سرستون‌های چوبی بوده‌اند.

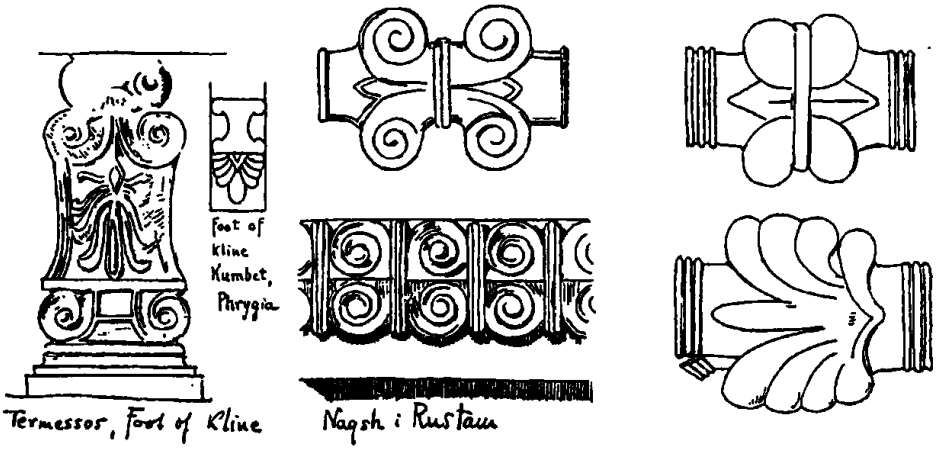
سرستون‌های مفصل جا گرفته در میان تنه‌ی ستون و پاکارقوس خود اتصالی است پیچیده و بخش پایینی سرستون واقعی است که از دو منطقه برگ‌های دراز تشکیل می‌شود. برگ‌های منطقه‌ی پایینی فرو ریخته و برگ‌های منطقه‌ی بالایی افراشته‌اند. این شکل سرستون ملهم از درخت نخل است. نوعی که در آن روزگار موردپسند همگان و به‌اصطلاح مد روز بود.

بخشی که این سرستون واقعی را با پاکارقوس متصل می‌سازد قطری دارد که آشکارا از بقیه‌ی ستون باریک‌تر است و سبب ضعف و سستی ستون می‌شود. بنابراین، این بخش نمی‌تواند در استوارکردن ستون

1. Kaleqapu 2. Iskelib 3. Hamarqaya, Yoghosh-tabyl-direkler, ...

نقشی ایفا کند. پس باید شکلی سنتی بوده و از گذشته به یادگار مانده باشد. ستون‌های هیتی‌ها نیز با همین شیوه و ترتیب ساخته شده بود؛ با شیاری عمیق که تقریباً یک‌سوم از قطر ستون می‌کاهد. آر. کولدوی[1] در بازسازی استادانه‌یی که از بیت هیلانی[2] در زنجیرلی(۵) انجام داده، قطعه‌ی شیاردار را به‌خطا ــ البته به عقیده‌ی من ــ بالای پایه قرار داده است. در حالی‌که بایستی آن را بر روی سنگ پاکارقوس می‌نهاد. این نوع هنر هخامنشی به هندوستان انتقال یافت. در آنجا بستگی و خویشاوندی آن با نمونه‌های هیتی بیش از آنچه در ایران آشکار است، هویدا شد.(۶)

در تخت جمشید، مقطع این اتصال به شکل چلیپا است و در نما قرینه‌ی مضاعف. هر چهار سو، در بالا و پایین به یک جفت طوماری منتهی می‌شود. این کار جرح و تعدیلی است در شکلی ساده‌تر که فقط یک محور قرینه دارد. خلاصه‌ی نوعی غلاف مفرغی است که در آشور و اورارتو رواج فراوان داشت (شکل ۳۴۵).

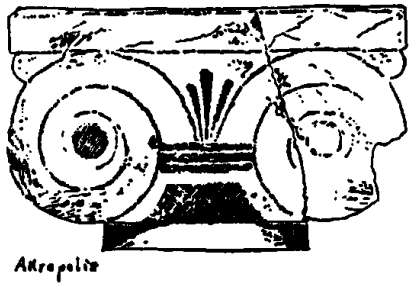


شکل ۳۴۵

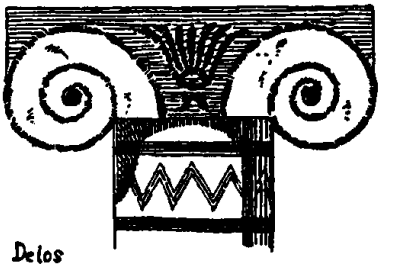
هر جا می‌خواستند دو قطعه‌یی که هر یک از آنها وظیفه‌یی جداگانه بر عهده دارد، مثلاً دیرک‌های ستون و باربست‌های تبدیلی، را به یکدیگر متصل کنند، غلاف مفرغی مصرف می‌کردند و تزیین معمولی آنها نیز دو جفت طوماری بود. قطعه‌ی شیاردار استوانه‌یی‌شکل ستون‌های هیتی نیز در اصل همین است. کاربرد این‌گونه اتصالات تبدیلی اصولاً در مبلمان است. هر جا که آنها را در ستون‌ها به کار می‌برند به ستون به چشم اسباب و اثاثیه نگاه می‌کنند. معماران ایرانی نیز همین شیوه را پذیرفته بودند. این واسطه‌ی اتصالی میان سرستون اصلی و سنگ پاکارقوس تفاوت بنیادین میان ستون‌های ایرانی و ستون‌های یونانی را برجسته و مشخص می‌کند. هر چند غلاف دو قرینه‌یی همراه با طوماری‌ها چشمگیرترین مشخصه‌ی ستون‌های تخت جمشید است، اما حتی این شکل ویژه نیز منحصراً ایرانی نیست. تمام دیرک‌های ستونی اسکلت‌بندی

1. R. Koldewey 2. Bīt Hillāni

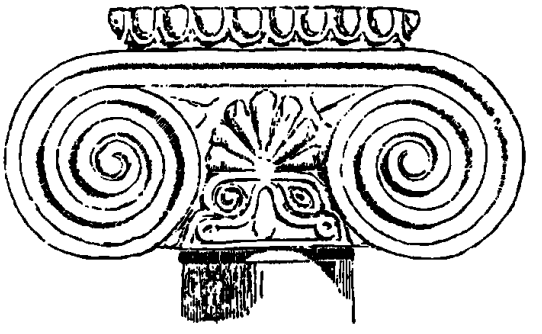
چوبی خانه‌یی در فریگیه که در آرامگاه بکشیش[۱] (۷) تصویر شده‌اند، همین شکل را دارند.



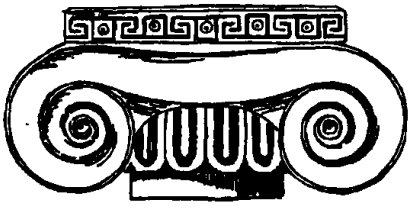
شکل ۳۴۶



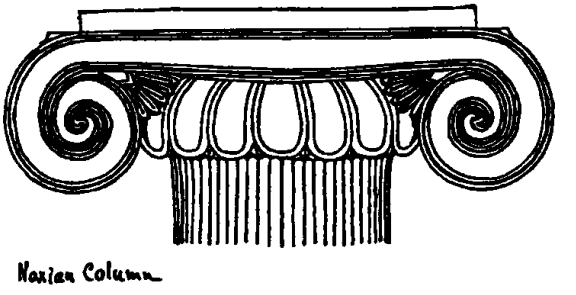
شکل ۳۴۷



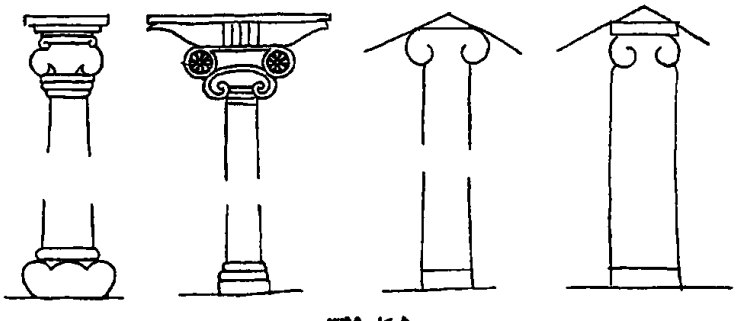
شکل ۳۵۰



شکل ۳۴۸



شکل ۳۵۱



شکل ۳۴۹

1. Bakshish

سرستون کلاسیک یونانی از شکل باستانی سنگ‌های پاکارقوس متخلخل آن تحول یافته است. در نمونه‌ی آورده شده در شکل ۳۴۶، آشکار است که تنه‌ی ستون مستقیماً زیر سنگ پاکارقوس قرار گرفته و نشانی هم از سرستونی نیست. پاکارقوس جفتی طوماری است که به گونه‌یی عمودی از محور میانی سر کشیده است و در وسط دو طوماری نیز نخلچه‌ی ساده‌یی را در آورده‌اند. در نمونه‌ی به‌دست آمده از جزیره‌ی دلوس (شکل ۳۴۷)، طوماری‌ها از دو طرف زیر سطح بالایی تنه‌ی ستون سر کشیده‌اند. هر دوی این سنگ‌های پاکارقوس سطح پهن و مستطیلی دارند که چندین سر تیر را می‌توان روی آن نهاد. این‌گونه طوماری جدا از هم با ابتدای عمودی، «ایونیایی» خوانده می‌شود اما نوعی همگانی که در سرتاسر خاور نزدیک است.

در سرستون باستانی دیگری از آکروپولیس (شکل ۳۴۸)، مارپیچ‌ها به گونه‌یی افقی همانند اسلوب ایونیایی به یکدیگر اتصال یافته‌اند. این مورد نوع کمیابی است، اما پیش از این در دیگر نواحی شرقی‌تر ناشناخته نبود. مثلاً در مقبره‌های پاپول‌داغ و ارسلان قیه واقع در فریگیه و همچنین در مجسمه‌های آشوری روزگار سناخریب (شکل ۳۴۹) دیده می‌شود. احتمال دارد که اصل و منشأ طوماری‌هایی که به طور افقی به یکدیگر اتصال یافته‌اند از بخش کردن غلاف مفرغی در طول محور خودشان نشأت گرفته باشد. همان‌گونه که از شکل ۳۴۵ برمی‌آید، این از جمله نگاره‌های رایج برای تزیین اسباب و اثاثیه است. در ایران در دائودختر و قزقپان (شکل ۳۵۰) نیز دیده می‌شود. شاید نوع رایج پاکارقوس‌های چوبی در دوره‌ی هخامنشیان بوده است. نمونه‌های روستایی که هنوز در ایران دیده می‌شود از اعقاب این‌گونه پاکارقوس است. سرستون قزقپان سنگ پاکارقوس خالص است. طوماری‌های آن از هر دو سو بیرون می‌زند و نخلچه‌ی پرکاری در وسط، زیور آن است. اما تنه‌ی ستون دقیقاً و مستقیم به زیر سطح پایینی پاکارقوس منتهی می‌شود.

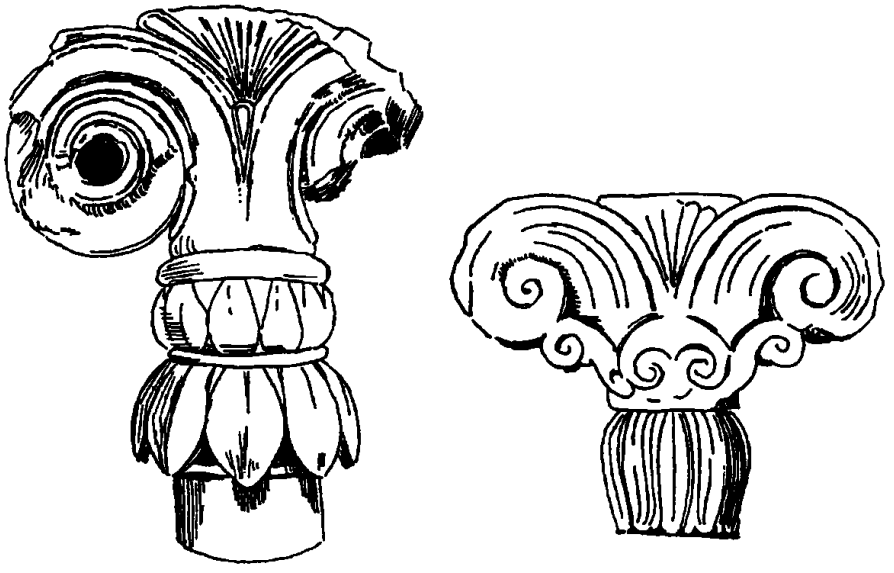
اما سرستون آکروپولیس دیگر سنگ پاکارقوس ساده نیست. بخشی را که طوماری دارد از زیر به شکل استوانه مجوف ساخته‌اند و روی بالشتکی قرار گرفته که با ابزار برگ‌های بیضوی بزرگ آراسته شده است. اینها همان وظیفه‌ی سرستون واقعی را، فارغ و جدا از پاکارقوس بالا، انجام می‌دهند. این قطعه تقریباً رسیده است به همان مرحله‌ی سر ستون مشهور «ستون نکسیان» در معبد دلفی رسیده است (شکل ۳۵۱) که باید به پیش از سال ۵۵۰ و شاید هم پیش از ۵۶۰ق‌م تعلق داشته باشد.

زیربری یا لبه‌اندازیِ عمیق ستون نکسیان گواه و مؤید بستگی و خویشاوندی این سرستون بیضوی با نوع ایرانی آن است. سرستون کلاسیک یونانی از ترکیب دو عنصر با دو وظیفه‌ی جدا از هم به‌وجود آمده است: سرستون واقعی و سنگ پاکارقوس.

سرستون‌های آیولیایی نیندریه[1] و لاریسا[2] قدیم‌تر نیستند، اما کهن‌وارتر می‌نمایند (شکل ۳۵۲). آنها مرحله‌ی پیشین تحول را هنوز در خود حفظ کرده‌اند. مانند ایران، تنه‌ها معمولاً اما نه همیشه، برتارک خود

1. Neandria 2. Larissa

سرستونی از برگ‌های بزرگ و فروریخته دارند. نمونه‌ی خلاصه شده‌یی است از سرستون درخت نخلی شرق که گاهی یک طبقه‌ی دیگر از برگ در بالا دارد. این سرستون طوماری‌های نامأنوس سنگ‌های پاکارقوس را حمل می‌کند. هیچ‌گونه کوششی به‌عمل نیامده است تا این دو عضو را یکی کنند. اگر «غلاف» را نادیده بگیریم سرستون ایلیایی در اصل همان سرستون تخت جمشید است.



شکل ۳۵۲

هر سه نمونه‌ی تخت جمشیدی و ایلیایی و یونانی انعکاس‌های پیش‌نمونه‌ی واحدی هستند که از سرستون واقعی و سنگ پاکارقوس تشکیل می‌شد. در سرستون یونانی این دو عضوی که در اصل از یکدیگر جدا بودند کوچک شده‌اند. این کوچک کردن با این قصد و تعمد انجام گرفته است که دو عنصر ساخته از چوب به‌شکلی در آیند که از هر حیث برای معماری و ساختمان با سنگ مناسب باشد. نمونه‌ی ایلیایی همان شکل‌هایی را در سنگ به‌وجود می‌آورد که در چوب آفریده شده بود و روایت از چوب ساخته‌ی آن عجیب و غریب نمی‌نمود. اما سرستون تخت جمشید به جای کوچک کردن و یا تقلید صرف از چوب، با در میان گذاشتن عنصر سوم غلاف ــ که از پیشه‌ی نجاری به عاریت گرفته شده ــ سبب غنا و شکوفایی نمونه‌ی اصلی می‌شود.

چنین است رابطه‌ی میان ستون‌های ایرانی از یک‌سو، و ستون ایونیایی از سوی دیگر. این پیش‌نمونه باید در آسیای صغیر به‌وجود آمده شده باشد. اینکه قاشق‌تراشی عمودی را پس از ۵۲۰ق‌م، از یونان وارد ایران کرده‌اند و اینکه، این‌گونه قاشق‌تراشی هنر نجاری بومی ایران بوده است ولی آن‌را در نخستین ستون‌های سنگی پاسارگاد به کار نبرده‌اند اصلاً مسئله‌ی مهمی نیست. همچنین مهم نیست که آیا تزیین نخلچه، مانند سرستون

قزقپان، از طرح همانندی برگرفته از یونان، در حوالی سال‌های ۶۰۰-۵۵۰ق‌م، الهام گرفته است. این‌گونه جزئیات، مانند ابزار ریع‌گردی وام گرفته شده از مصر، در خصلت و فطرت هنر معماری اثری نمی‌گذارد.

هنر معماری ایران باستان زاده‌ی هنر معماری مادی بود و هنر معماری مادی از پشت هنر معماری اورارتویی پیدا شد و این آخری فرزند هنر معماری آناتولی بوده است. هنر معماری نه مولودی مصنوعی و بی‌تبار، بلکه موجودی رشد و تحول یافته بود. معماری پاسارگاد هنر محلی اجرا شده در پایتخت یکی از استان‌های مشرق‌زمین بود. معماری تخت جمشید هنر پایتخت شاهنشاهیِ تنها ابر قدرت دنیای متمدن آن‌روز و هنری جهان ـ وطنی شده بود. هنری که، چه به لحاظ ترکیب‌بندی و چه به لحاظ زینت و آذین‌بندی، از بیگانگان همه‌گونه الهام گرفته بود؛ اما جوهر و گوهر آن هیچ‌گونه تأثیر و نفوذی را به خود جذب نکرده بود. ایرانیان به هنگام مهاجرت و کوچ، قومی جوان و باطراوت و سرزنده بودند. طبیعی بود که هنری بیافرینند جوان و نوپا. اما چنین نشد. آنان هنر شرق باستان را در آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، یعنی در مرحله‌یی که شمال‌غربی فلات ایران به آن رسیده بود، اقتباس کردند. این هنر را در همان جهتی که تا به حال تحول یافته بود به جلو و پیش بردند و به چنان نتایج شکوهمند و فاخری دست یافتند که مثل و مانند نداشت. اما این نتیجه، هنری جوان نبود که آینده‌یی بزرگ و دیرپا در برابر داشته باشد. هنری کهنسال و در واقع، آخرین مرحله‌ی تحول و تکامل هنر شرق باستان بود. هنری بود که آینده‌یی در برابر نداشت.

واقعیت این است که تمام جانشینان داریوش دقیقاً از آرامگاه او نسخه‌برداری کردند و کوچک‌ترین تفاوت محسوس میان اثری که در سال ۵۲۰ آفریده شده و آنچه در ۴۶۰ق‌م به‌وجود آمده است وجود ندارد. حال آنکه در همین فاصله، هنر یونانی تحولات عظیم و شگفت‌انگیز به خود می‌بیند و سرانجام این حقیقت تلخ و آشکار که داریوش سوم برای ساختن آرامگاه محقر و زشت خویش در تخت جمشید از سنگ‌های عمارت‌های ویران شده‌ی آن مجتمع استفاده می‌کرد و حتی در انجام این‌کار، دیگر کسی نبود که به شیوه‌ی بدوی این‌گونه معماری آشنا باشد، همه و همه حکایت از این می‌کند که هنر هخامنشی به‌کلی سترون و نازا شده بود. چون اسکندر ایران را گشود هیچ‌گونه قدرت مقاومت و پایداری در برابر نفوذ و اثر فرهنگ یونانی‌مآبی وجود نداشت.

بررسی مجسمه‌های هخامنشی نیز همین نتیجه را به بار می‌آورد. مجسمه‌سازی هخامنشی را، که خود بخش لازمی از معماری هخامنشی بود، با همان شیوه مطالعه‌ی معماری بررسی خواهیم کرد. در طراحی معماری، مجسمه‌ها هرکدام نقش دقیقاً مشخصی را بر عهده دارند. نقشی که مضمون آن تابع شرایط محل قرارگرفتن مجسمه است. اصول ترکیب‌بندی نیز تابعی از موضع مجسمه در معماری است.

دو دسته مجسمه داریم: مجسمه‌هایی که در معماری وظیفه‌یی دقیق بر عهده دارند و مجسمه‌هایی که

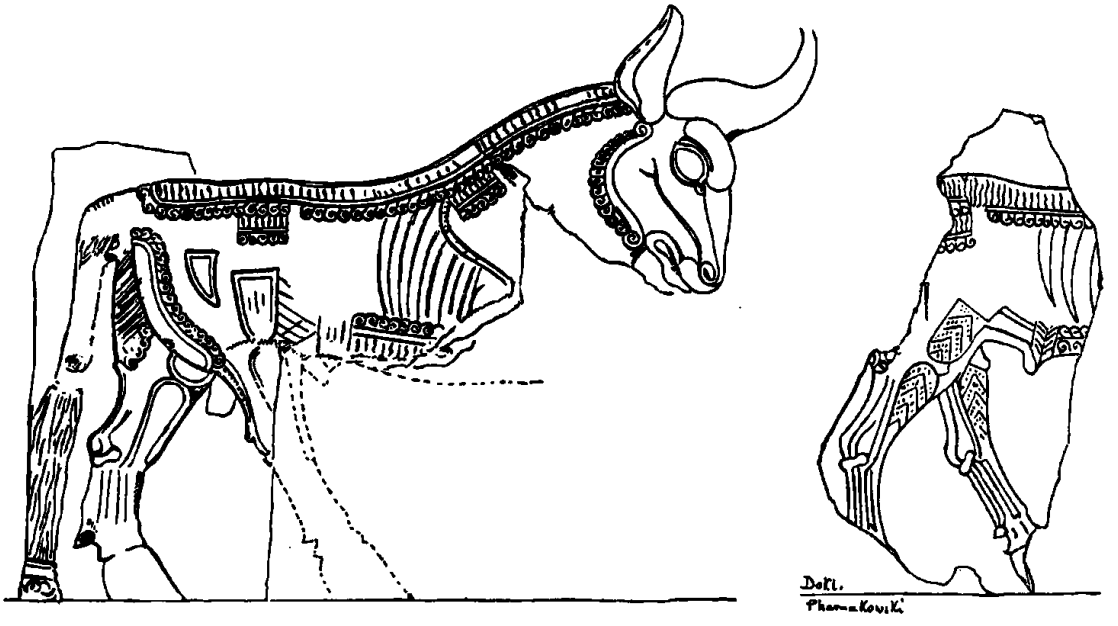
فقط برای آذین هستند. غولدیس‌های[1] دروازه‌ها و سردیس‌های جانوری[2] سرستون‌ها و پاره‌یی از تزیینات گل و گیاهی به دسته‌ی اول تعلق دارند. صحنه‌های صورت‌دار تصویر شده بر لغازها و دیوارهای جانبی سنتوری‌ها و ردیف پلکان‌ها از دسته‌ی دوم‌اند.

موضوعی مانند غولدیس‌های دروازه‌ها (لوحه‌ی ۵۹) را می‌توان بخشی از معماری به شمار آورد. قسمت جلو مجسمه‌ی گرد و مدور و نیمرخ آن نقش‌برجسته است. این شیوه که در آن دو دیدگاه به گونه‌یی تقریباً محسوس با یکدیگر تفاوت دارند، از سنت‌های باستانی هنر مجسمه‌سازی بین‌النهرین و آناتولی است. از سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد به بعد، یعنی در مرحله‌ی اخیر هنر بین‌النهرینی و آشوری، در این جداسازی چنان افراط نامعقولی می‌شود که دست‌های جلویی روبه‌روی صحنه در زمینه‌ی منظره‌ی نیمرخ همان صحنه تکرار می‌شود و در نتیجه، حیوان چهارپا صاحب پنج پا می‌نماید. در تخت جمشید این‌گونه مجسمه‌ها چهارپا دارند. شاید به این علت که تعمداً می‌خواسته‌اند از این‌گونه ناهنجاری پرهیز کنند و شاید هم به این سبب که، به خلاف آنچه ما معمولاً می‌پنداریم، غولدیس‌های ایرانی آن روزگار از اعقاب غولدیس‌های آشوری نیستند. تمام جزئیات اجرا شده در نوع ایرانی این قبیل مجسمه‌ها حکایت از قدیم بودن نوع آن می‌کند. موها، عضلات و بال‌ها به حد افراط سنت‌سازی و از طبیعت دور شده‌اند. این‌گونه حشمت و تفاخر را نمی‌توان نوآوری دانست، فقط دلیل کهنسالی است. این اسلوب، بیش از نمونه‌های آشوری، به گاو نری شباهت دارد که بر روی مرمر صورتی حکاکی شده و از وان به‌دست آمده است. در شکل ۳۵۳ طرح این مجسمه، که از ترکیب چهار قطعه‌ی بزرگ جدا از هم به‌دست آمده، تصویر شده است. غولدیس‌های تخت جمشید ظاهراً از نوع اورارتویی این‌گونه مجسمه‌ها زاییده شده‌اند و نه از نمونه‌ی آشوری آن. شبیه همان وضعی که در مورد معماری نیز ملاحظه شد.

در تخت جمشید، فقط مجسمه‌ی بزرگ گاو نر یا گاو نر بالدار دیده می‌شود. در زبان آشوری، اینها را «لَمَسی»[3] می‌خواندند. اسم فارسی باستان آن را نمی‌دانیم، اما همان وظیفه‌ی حیوان ماورای طبیعی پاسدار و محافظ آشوری را بر عهده دارند. هیأت و وضعیت و بخشی از بدن آنها، مخصوصاً گردنشان، به‌مراتب بیش از نمونه‌ی آشوری به اسب شباهت دارد. به احتمال بسیار زیاد، در روزگار ساسانیان آنها را تصویر گشنسپ مادی و بوشاسب پارسی می‌دانستند و در هیبت اسب نر مظهر ایزد ورثرغنه [بهرام]، آذرگشنسپ، آتشکده‌ی معروف آذربایجان، با همین اسم نامگذاری شده بود.

از نظر اسلوب، حد فاصلی است میان مجسمه‌ی دور تمام و نقش‌برجسته. در تخت جمشید، مجسمه‌های کامل گاو نر و بز وحشی (لوحه‌ی ۶۱) در انتهای جان‌پناه پلکان‌ها به طور آزاد قرار دارند. اما ساخت آنها به شیوه‌ی پیکره‌های زیبای کوچکی است که به اندازه‌ی طبیعی بزرگ شده‌اند. قطعاتی از

1. colossi 2. animal protomes 3. lamassē



شکل ۳۵۳

مجسمه‌ی شیرهایی از نوع مصری پیدا شده که میانگینی هستند میان شیر متعلق به آمون هوبیس سوم در موزه‌ی بریتانیا و شیر مربوط به زمان نکتبنی در واتیکان. در شوش، قطعات کوچکی از مجسمه‌ی داریوش یافته شده که سه برابر اندازه‌ی طبیعی است، اما گویی نقش برجسته‌یی است که از آن مجسمه‌یی را ریخته‌اند.(۸) همین مختصر ثابت می‌کند که مجسمه‌ی کامل و دور تا دور، از هنرهای بومی روزگار هخامنشیان نبوده است. وسیله‌ی ابراز هنر در دوره‌ی هخامنشینان حجاری نقش‌برجسته بوده است.

در میان سردیس‌های مضاعف حیوانات که به عنوان سنگ پاکارقوس بر روی ستون‌ها به‌کار می‌رفت و پیش از این درباره‌ی آن بحث شد، گاو نر (لوحه‌ی ۶۰) و گاوهای نر بالدار با صورت آدمی (لوحه‌ی ۶۱)، شیرها و حیوان مرکبی را می‌توان دید که اصولاً شیر است. از اسب‌های پاسارگاد و قوچ‌های پفلاگونیه خبری نیست. حیوان مرکب تخت جمشید سواد دقیق مجسمه‌ی مشابه پاسارگاد نیست، اما هر دو زاده‌ی نمونه‌ی واحدی از هنر اورارتویی هستند که نمونه‌ی ظریف مفرغی آن در شکل ۳۵۴ تصویر شده است. نمونه‌های ایرانی از میان انواع گوناگون انتخاب شده‌اند. اما این واقعیت که در بین مجسمه‌های ایرانی، ابوالهول و شیردال دیده نمی‌شود ولی در میان مجسمه‌های دیگر جاها فراوان است، از مسئله‌یی فراتر از انتخاب حکایت می‌کند. این هنری است استاندارد شده و مقررات سخت آن اجازه‌ی هیچ‌گونه انحرافی را نمی‌دهد. اگر چند اثر هنری مربوط به دوره‌ی اردشیر دوم را کنار بگذاریم، میان شیئی که در هنگام سلطنت داریوش، در حوالی ۵۲۰ق‌م، ساخته شده است و آنچه در عهد خشیارشا، در ۴۶۵ق‌م، ساخته شده کوچک‌ترین

تفاوتی نمی‌توان یافت. حال آنکه در این دوره، شاهد عظیم‌ترین تغییر و تحول در هنر یونانی هستیم.



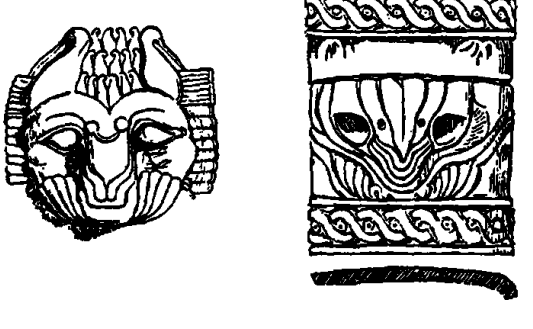
شکل ۳۵۴

مضمون‌های هنری نیز به اندازه‌ی شکل‌های هنری کلیشه‌یی بودند. کاوش‌های تخت جمشید سبب شد تعداد مجسمه‌های به‌دست آمده از عصر هخامنشیان چندین برابر شود. پاره‌یی از این اشیا چنان سالم و نو می‌نمایند که گویی تازه از زیردست حجار هنرمند بیرون آمده‌اند. اما حتی یک نمونه هم در این میان نمی‌توان یافت که اندیشه یا نکته‌یی نو را ابراز دارد و یا توانسته باشد از محدودیت‌های دیگر اشیای مشابه قدمی فراتر گذارد. این آثار به رغم اجرای حد اعلای هنرمندی و چیره‌دستی در ساختشان، نماینده‌ی ایستایی مطلق و خفقان کامل‌اند.

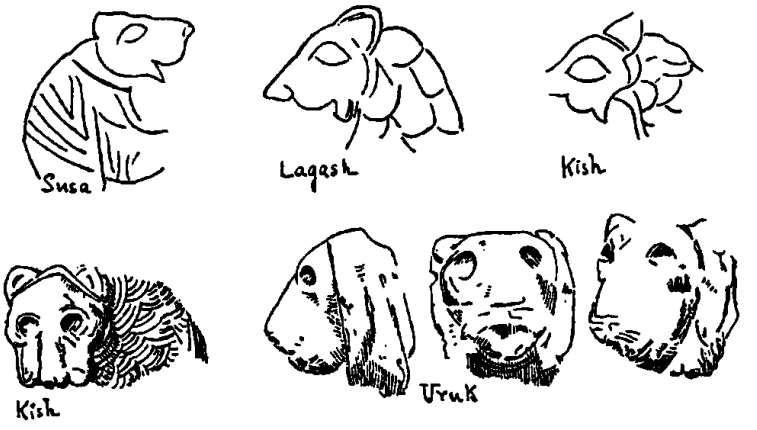
آنچه گفته شد از اهمیت اکتشافات نوین و اشیای تازه پیدا شده ذره‌یی نمی‌کاهد، مانند کشف سر آدم‌گونه‌ی گاو نر بالدار ستون دروازه‌ی سه‌دره (لوحه‌ی ۶۱). چون سرهای حیوان مشابه دروازه‌ی اصلی را مدت‌ها پیش متعصبان شکسته‌اند، این سردیس نخستین نمونه‌ی تمام و کمال به‌دست‌آمده‌ی سر آدم است. هنر ایران باستان به‌خوبی از قابلیت تجرید برخوردار بود و به‌درستی می‌توانست انواع مردم عادی را که هنرمند با آنها سر و کار داشت تصویر و مجسم نماید. با آنکه همانند تمام مجسمه‌هایی که در معماری باید نقشی ایفا کنند، از نظر جزئیاتی چون مو و پر و غیره به‌شدت سنت ساخت است اما به هیچ‌وجه ادامه و دنباله‌روی انواع آشوری و بابلی نیست.[۹] نمونه‌ی آریایی بومی است. باید آن‌را با بسیاری از دیگر تصویرهای نیمرخ، مانند نمونه‌های ارائه‌شده در لوحه‌های ۷۵، مقایسه کرد. در این نیمرخ‌ها نیز جزئیات موها و چشم‌ها سنت‌ساخت است، اما جمجمه و دماغ و لب‌ها و گونه‌ها شکل طبیعی دارند. در میان انبوه

مجسمه‌های هخامنشی فقط یک نمونه‌ی فارغ از سنت وجود دارد. در این طرح کوچک که فقط ۲٫۵ سانتیمتر مربع اندازه دارد، دو سر آدمی با وسیله‌ی نوک‌تیزی بر روی سنگ سختی حکاکی شده است. باید بخشی از کفش پیکره‌ی داریوش باشد. از آنجایی‌که این طرح پیش از آنکه کفش داریوش را رنگ قرمز، بزنند حکاکی شده است، تاریخ آن باید دوره‌ی قدیم‌تری، یعنی پیش از ۵۰۰ق‌م باشد (پایین لوحه‌ی ۷۲). طرحی که از این دو سر تهیه‌شده شاهکار است و با بهترین نقاشی‌های روی گلدان‌های یونانی رقابت می‌کند و البته اثر هنرمندی یونانی هم نیست. از روی این دو نمونه شاید بتوان گفت که آریاها جمجمه‌ی دراز، پیشانی عقب‌رفته، دماغ کشیده‌ی بزرگ و گونه‌های برجسته و لب‌های نسبتاً کلفت داشته‌اند. از آگاهی‌های به‌دست آمده از مجسمه‌های رنگ‌شده‌ی دارای گیسو و ریشی که به سنگ لاجورد مزین شده است، استنباط می‌کنیم که موی آنها نیز سیاه رنگ بوده است.

پس از مجسمه‌هایی که صرفاً خدمتگذار معماری‌اند، نوبت به تصاویری می‌رسد که جنبه‌ی نمادی دارند. هر جا که می‌باید فضایی مثلثی شکل و خالی ــ عمدتاً سینه‌ی دیوار پلکان‌ها ــ را انباشت، آن را با صحنه‌ی نبرد گاو نر و شیر (لوحه‌های ۴۷ و ۶۲) پر می‌کردند. این نوع شمایل‌سازی یکی از انواع بی‌شمار نبرد حیوانات در هنر باستانی سومریان و هیتی‌ها بود. این نمونه‌ها از گذشته‌ی بسیار دور هزاره‌ی دوم، با واسطه‌گری آناتولی، به هنر آشوری و اورارتویی انتقال یافته بود. در تخت جمشید، این صحنه‌ی گاو نر و شیر همیشه در کنار صف باجگذاران آورده شده که تصویری مربوط به جشن سالیانه‌ی نوروز است. نوروز در گاهشماری ایرانی به هنگام اعتدال بهاری واقع می‌شود. این‌گونه ارتباط حاکی از مفاهیم نجومی است. شیر و گاو نر هر دو از نشانه‌های منطقةالبروج‌اند. از سوی دیگر، این ترکیب تقریباً حکم نشان یا علامت پرچمی را پیدا کرده است، مانند شیر و خورشید امروزی. این نشانه که ظاهراً منشأ نجومی دارد، امروزه نوعی علامت پرچمی شده است. از مدت‌های مدید پیش آشکار بود که این‌گونه مناظر رغبتی فطری دارند که روزی علامت روی پرچم و درفش شوند. شیر و گاو تنها نمونه از این نوع است که در هنر هخامنشی دوام آورده.

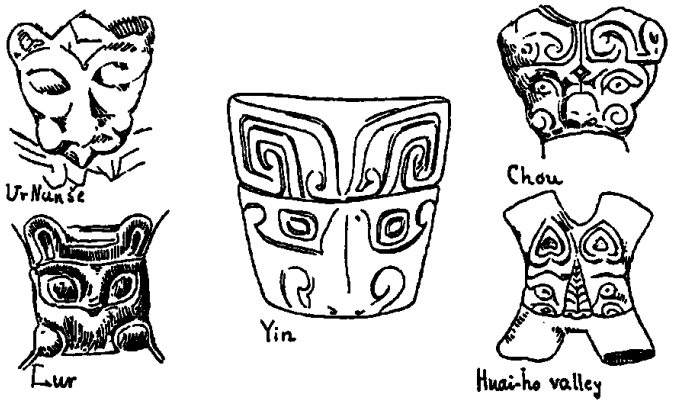


شکل ۳۵۵

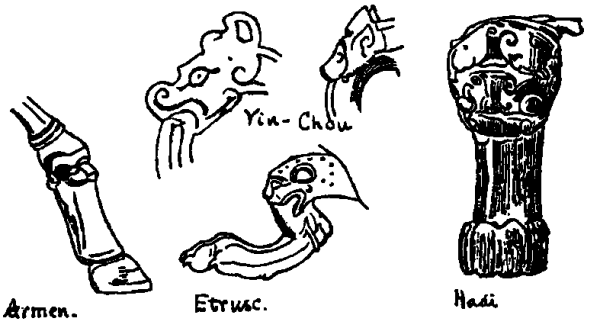


شکل ۳۵۶

جزئیاتی که در بخش پایین تـچره (عـهد خشـیارشا) در لوحـه‌ی ۶۲ نشـان داده شـده نـمایانگر تـمام خصوصیات غولدیس‌های سرستون‌ها است. اما در اینجا باید به نکته‌یی حایز اهمیت توجه نمود. در شکل ۳۵۵، سر شیری از تخت جمشید (زمان داریوش) و بخشی از قبضه‌ی استخوانی خنجری از آشور آورده شده است. از یک‌سو، ارتباط موجود میان این دو آشکار است و از سوی دیگر، منظره‌ی روبه‌روی سر شیر یکی از کهن‌ترین نمونه‌های هنر سومری است. در شکل ۳۵۶، چند گونه سر شیر نشان داده می‌شود کـه متعلق به دوره‌ی مسیلیم شوش، لاگاش، اوروک و کیش است. این نمونه‌ها را ۲۵ قـرن از یکـدیگر جـدا می‌سازد و دنبال کردن تحولات این مدت زمان در این نمونه‌ها دشوار نیست. در شکل ۳۵۷، نمونه‌یی از «اورنانشه» کـه تـقریباً یکـصد سـال بـعد از مسـیلیم است و پـایین آن نـمونه‌یی رایـج در لرسـتان حـوالی ۱۰۰۰-۱۴۰۰ ق‌م ارائه می‌شود. پیش از این، آنجا که درباره‌ی اشیای مفرغی لرستان و اوردوس گفت‌وگو می‌کردیم، از اصطلاح «مفصل جانوری» ذکری به میان آمد. گفتیم که چه گونه بیش از همه، سر شیر و سپس دیگر حیوانات را به گونه‌یی تزیینی به‌کار می‌گیرند تا بخش‌های مختلف شیئی را به یکدیگر متصل سازند و بخشی از شیئی از دهان حیوان بیرون می‌آمد. این نگاره را چون ترسناک می‌نمود در هنر یـونانی بـه‌کـار نمی‌بردند، اما میان اتروسک‌های مغرب‌زمین و اورارتوی مشرق رواج داشت. در شکل ۳۵۸، نمونه‌های بیش‌تری ارائه شده است. چند نمونه از اوایل تاریخ چین است و مانند دیگر نمونه‌های شکل ۳۵۷، آنها نیز چنین هستند. در چین که شیر شناخته نبود، این سرها را شکمباره مـی‌گفتند و از آنِ حـیوانـی افسـانه‌یی می‌دانستند که وجود خارجی نداشت. این نمونه‌های به‌دست آمده از تخت جمشید و آشور و لرستان تنها نشاندهنده‌ی رابطه‌یی میان اشیای چینی با اشیای خاور نزدیکی است. اما این ارتـباط و وام‌گـیری بـاید در دوره‌یی بسیار پیش‌تر صورت گرفته باشد. نمونه‌ی چینی، مانند حیوانات تصویر شده بر روی مفرغ اوردوس، تقلید و تعبیری است از حیواناتی که پیش از اینها در میان حیوانات خاور نزدیک دیده می‌شده است.

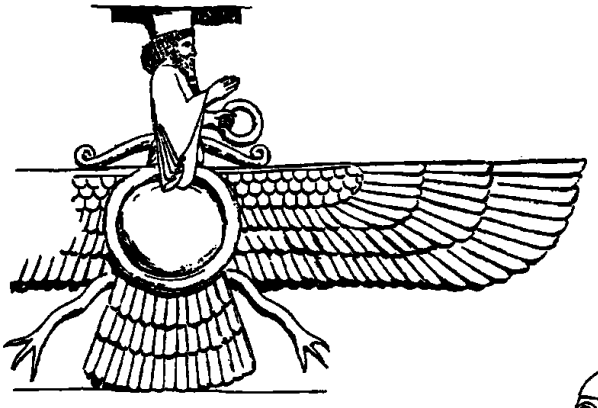


شکل ۳۵۷

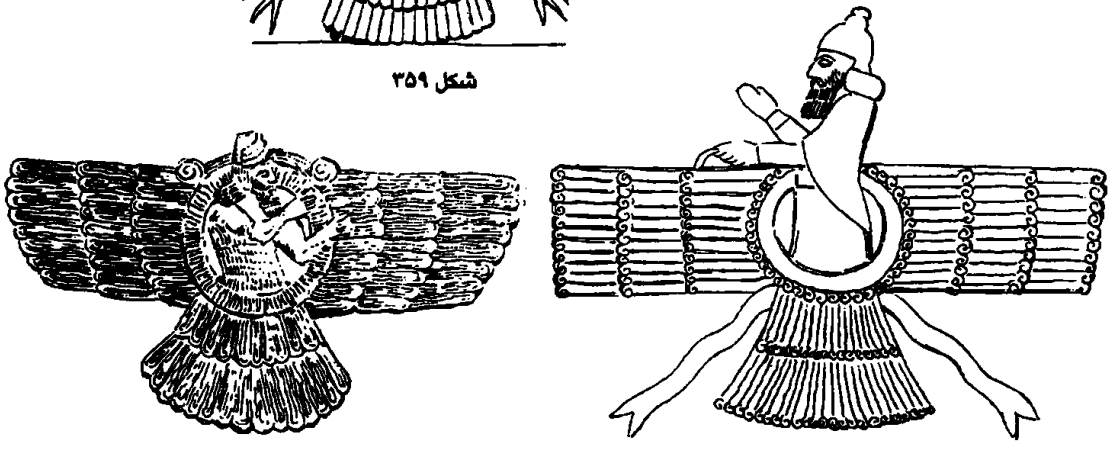


شکل ۳۵۸

از بحث اصلی منحرف شدیم. همان‌گونه که صحنه‌ی جنگ شیر و گاو نر تنها نمونه‌ی دوام‌آورده از میان انبوه صحنه‌های جنگ حیوانات گوناگون است، تصویر ابوالهول مذکر که شیری بالدار با سر آدمی است نیز تنها نمونه‌ی به‌جا مانده از میان انبوه این‌گونه موجودات مرکب در هنر هیتی و آشوری است. کاربرد این موجود در تخت جمشید به یک مضمون اختصاص دارد: پرستش و نیایش در حالی‌که در برابر یکدیگر قرار گرفته باشند و قرص بالداری در میانشان جای داشته باشد (لوحه‌ی ۶۳). این ابوالهول‌ها نیز تمامی خصوصیات سبکی غولدیس‌ها و سردیس‌های مضاعف حیوانات را دارند. آنها تاج سلطنتی و آسمانی بین‌النهرین را بر سر دارند که استوانه‌یی است بلند با سه جفت شاخ و ردیفی پر در بالای آن. بیش‌تر اوقات، اما نه همیشه، در نیزار تزیینی انبوهی نشسته‌اند. این‌گونه نیزار، پس از گلمیخ گلسرخی و درخت سرو، سومین نوع گیاهی است که بیش‌تر از سایر گیاهان در تزیینات هنر هخامنشی دیده می‌شود. هیچ دلیلی در دست نیست که چرا از این‌گونه ابوالهول به عنوان پاسدار و محافظ دروازه‌ها، یا به عنوان سنگ پاکارقوس استفاده نشده است، اما سنت اجازه داده که این چنین مصرف نشده‌اند.



شکل ۳۵۹



شکل ۳۶۰

با آنکه قرص خورشید در بالای در مقبره‌ی مادی واقع در صحنه دیده می‌شود، در تخت جمشید آن‌را فقط در جایی به‌کار می‌برند که فضای موجود اجازه نمی‌دهد هیچ بخشی از آن از خط مستقیم بال‌ها بیرون بزند (لوحه‌ی ۶۳). در سایر مکان‌ها نماد اهورمزدا جای آن‌را می‌گیرد، که تفاوتش با قرص آفتاب در این است که نیمی از تصویر ایزد از میان قرص برمی‌خیزد (شکل ۳۵۹ و لوحه‌ی ۶۴). این وجه تمایز دو نوع نماد به پیش از روزگار هخامنشیان برمی‌گردد. در آشور، این نماد اگر بدون تصویر ایزد باشد مظهر شمش، ایزد آفتاب است، و اگر با تصویر ایزد باشد، مظهر آشور می‌شود (شکل ۳۶۰). در نمونه‌های مربوط به دوره‌ی آشور نصیرپال، ایزد در داخل قرص ایستاده است. بعدها همیشه در حال برآمدن از قرص تصویر می‌شود. در ایران مظهر اهورمزدا، خدای آریایی‌ها است. ایرانیان نه تنها شکل این نماد را می‌گیرند بلکه کاربردش را نیز دقیقاً اقتباس می‌کنند و آن را در بالای تصویر شاه می‌آورند. این نمادها در جزئیات نیز همانندند. نوارهایی که از قرص آویخته شده‌اند یا به چند انگشت و یا به مارپیچی کوتاه منتهی می‌شوند. این نماد معمولاً در بالای تصویر شاهان شناور است و مظهر آن عنایت آسمانی است که شاه را مصون و محفوظ

می‌دارد. عنایتی که شاهان در کتیبه‌های خود به آن اشاره مکرر می‌کنند. شاه هر آنچه می‌کند در سایه‌ی اهورمزدا انجام می‌دهد. شکل ۳۵۹ طرحی است از روی آنچه بر درهای دروازه‌ی سه‌دره (خشیارشا) تصویر شده و لوحه‌ی ۶۴که رنگی است از روی یکی از درهای تالار صدستون (اردشیر اول) گرفته شده است. این نقش را در سال ۱۹۲۳ کشف و خوشبختانه آبرنگی از آن تهیه کردم. چند ماه بعد، اصل نقش به‌کلی از میان رفته بود. رنگ‌ها بر روی زمینه‌ی مشکی تلؤلؤ پیدا می‌کنند و تقریباً شفاف می‌شوند. آبی‌فیروزه‌یی به قرمز صورتی ملایم تبدیل می‌شود. رنگ زرد سایه‌یی نارنجی یا طلایی دارد. رنگبندی‌ها با ارغوانی تیره، آبی لاجوردی و سبز زمردی که به‌ندرت مصرف شده است کامل می‌شود. به هنگام کاوش قسمت‌هایی از مجسمه‌های دروازه‌ی سه‌دره که در زیر خاک مدفون بودند، رنگ‌های اصلی این مجسمه‌ها، بی‌آنکه تغییر یافته باشند، برملا شدند. رنگ‌های قرمز با ارغوانی و آبی فیروزه‌یی همراه با پوششی فلزی، شاید از طلا. در دیگر جاها تقریباً تمام آثار رنگ‌ها ناپدید شده است و بسیاری از مجسمه‌ها هم هیچ‌گاه اتمام نیافته و در واقع، رنگ نشده بوده‌اند. در حالی‌که تمام آنها را رنگ‌شده یا در شرف رنگ‌شدن تصور می‌کردند. روی‌هم‌رفته، این‌گونه رنگبندی بر زمینه‌ی سیاه بسیار براق و صیقل‌یافته با رنگبندی به‌کار رفته در یونان تفاوت کلی دارد.

در بعضی موارد، به جای رنگ‌آمیزی، با کارگذاشتن سنگ‌های قیمتی خاتم‌بندی می‌کردند. مثلاً در کاخ تچره، همان‌گونه که در لوحه‌ی ۷۳ نشان داده شده است، محاسن داریوش را از سنگ لاجورد در آورده‌اند. تاج، گردنبند و دستبند او از طلا ساخته شده بود که البته خیلی پیش از اینها، آنها را دزدیده بودند. در دروازه‌ی سه‌دره نیز طلا مصرف کرده بوده‌اند. در پاسارگاد، چین‌های لباس شاه بعضاً با طلا پوشیده شده بود. از چهار مجسمه‌ی کوروش در پاسارگاد فقط یک چشم به‌دست آمده (لوحه‌ی ۷۲) و از این قطعه‌ی باقی‌مانده آشکار است که ابروها و مژه‌ها با فلز خاتم‌بندی شده بوده است.

گروه بعدی مجسمه‌ها که باید به آنها پرداخت، روی سطح داخلی لغاز درها قرار دارند، جایی که تنها در صورت ضخیم بودن دیوارها امکان آن پیش می‌آید. اگر هنرمند در انتخاب چنین سطحی برای ایجاد صحنه‌ی مورد نظر آزادی عمل داشته، باید گفت که انتخابی ناهنجار کرده است. زیرا این نقوش برجسته را تنها می‌توان از فاصله‌ی بسیار نزدیک، به هنگام عبور از درگاه، تماشا کرد. اما ظاهراً حق انتخابی در کار نبوده و باز هم از سنتی دیرپا اطاعت می‌کرده است. در هنر هیتی یا آشوری، نقش‌برجسته‌ها را معمولاً بر روی سنگ‌های بخش پایین دیوار، که مانع از نفوذ رطوبت به بدنه‌ی پایین دیوار و فرسایش آن می‌شود، حجاری می‌کردند. این تخته سنگ‌ها ضخامت درگاه‌ها را نیز می‌پوشانده است. گاهی در داخل دروازه‌ها ــ محل معمول برای نصب مجسمه‌های محافظ عظیم‌الجثه ــ تندیس همزاد بزرگی را در میان حیوانات می‌آوردند. در معماری ایرانی کاربرد این نوع لوح سنگی قایم رسم نبود، اما در و طاقچه و پنجره‌ها، همانند دیواره‌ی

محافظ پلکان‌ها، از بقایای آنها هستند. در معماری یونانی افریزهای تزیینی و کتیبه‌های دوریسی و سنتوری‌ها را در بخش بالایی دیوار کار می‌گذارند. اما در معماری ایرانی نقش‌های برجسته را در همان مکانی جای می‌دهند که در گذشته، لوح سنگی قایم را نصب می‌کردند. این سنت و سلیقه‌ی دیرین و باستانی حتی تا اواخر دوره‌ی صفویه و اوایل دوره‌ی قاجار در معماری ایران دوام آورد. بنابراین، لغاز درها ـ به فارسی باستان، اردستانه[1] ـ یا لوح‌های سنگی قایم و دیوار پلکان‌ها جای نصب نقوش برجسته است. همین محل نصب و کارگذاری نقش‌برجسته‌ها در معماری ایرانی خود دلیلی کافی و قاطع است بر اینکه معماری تخت جمشید زاده‌ی معماری هیتی است.

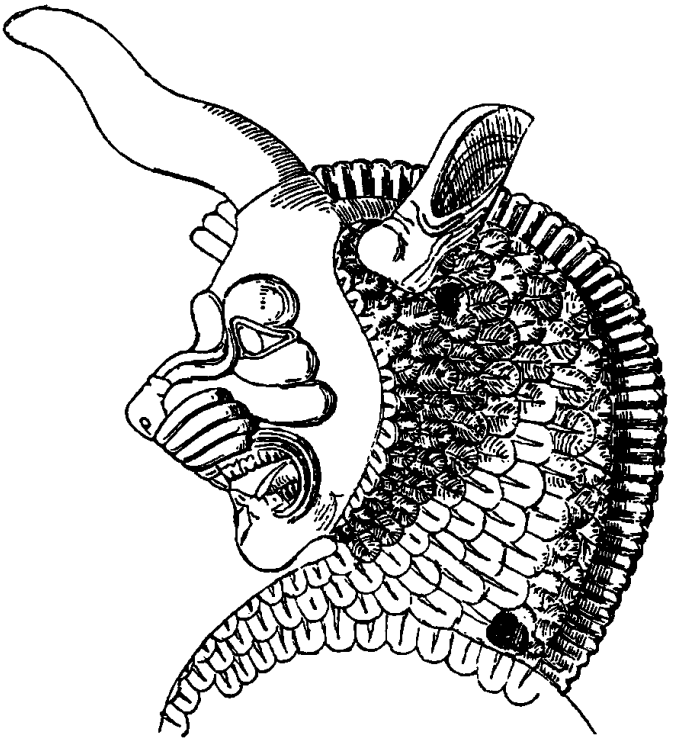
در کاخ «پی.» واقع در پاسارگاد (لوحه‌ی ۷۲) خصوصیتی باستانی حفظ شده است. بدین معنی که مجسمه‌ها (شاه که در حال بیرون رفتن از اتاق است و ملازمی چتر به‌دست او را دنبال می‌کند) را در عمق سطح لغازها گذاشته و آن را با حاشیه‌یی ساده قاب گرفته‌اند. لبه‌ی این حاشیه از یک‌سو، سطح اصلی لغاز است و از سوی دیگر، خط مرزی راه بیرونی. بنابراین، از هر ارتفاع و بلندایی نمی‌توان مجسمه‌ها را دید. در کاخ‌های «اس.» و «ار.» این قاب را کنار گذاشته‌اند و عمق کم نقش برجسته از هر ارتفاعی پیدا است.

تفاوت دیگر میان تخت جمشید و پاسارگاد در مضامین مجسمه‌ها است. تنها یک مضمون در هر دو محل مشترک است و آن، شاهی است که در زیر چتری ایستاده است. در کاخ «پی.» همزادی که چهار بال و لباس ایلامی بر تن و تاجی بیگانه و احتمالاً مصری بر سر دارد در آستانه‌ی کاخ «آر.» (دروازه اصلی) ایستاده است. عده‌یی این نقش را تصویر کوروش دانسته‌اند که پنداشتی کاملاً خطا است. در کاخ «اس.» می‌توان آثار صف جنگجویانی که اسبانی را راه می‌برند و آدم‌ها یا همزادانی را ملاحظه کرد که، همانند نمونه‌ی آشوری، پایی شبیه پرندگان دارند. هیچ‌یک از این مضامین در تخت جمشید دیده نمی‌شود.

بر روی درهای سه‌طرفه‌ی تچره (که کامل نشده‌اند) و بر روی درهای چهارطرفه‌ی تالار صدستون (کامل شده) پیکر آدمی تصویر شده است که با گاوی نر و شیری و شیردالی که دم عقرب دارد (لوحه‌ی ۶۵ و ۶۶) می‌جنگد. این پهلوان جامه‌ی سلطنتی بر تن ندارد و از این رو، به خلاف آنچه نامیده می‌شود، شاه نیست. احتمال دارد تصویر گرشاسب، پهلوان اساطیری باشد که با شمار زیادی هیولا جنگیده بود و بعدها رستم جای او را گرفت. هر چند بر کاربرد عمدی عدد چهار و اهمیت نمادی نبرد انگشت گذاردیم، اما در داستان‌های اساطیری ایران چنین گروهی مرکب از چهار هیولای حیوانی سراغ نداریم. اشاره به چنین عددی را فقط در پیشگویی‌های دانیال نبی می‌توان یافت. چون در کتاب دانیال نبی اثر اندیشه‌های دیگری را نیز می‌توان ردیابی کرد، بعید نیست که ارتباط مبهمی با این چهار مجسمه داشته باشد. اما درباره‌ی نوع شمایل‌سازی، اینها از داستان باستانی نبردهای گیلگمش، متعلق به عصر سومریان، الهام گرفته‌اند. در کاخ

1. ārdastāna

تچره، نوع سومری کهن دیگری از شمایل‌سازی نیز دوبار تکرار شده و آن پهلوانی است که شیری را خفه می‌کند (لوحه‌ی ۷۰).

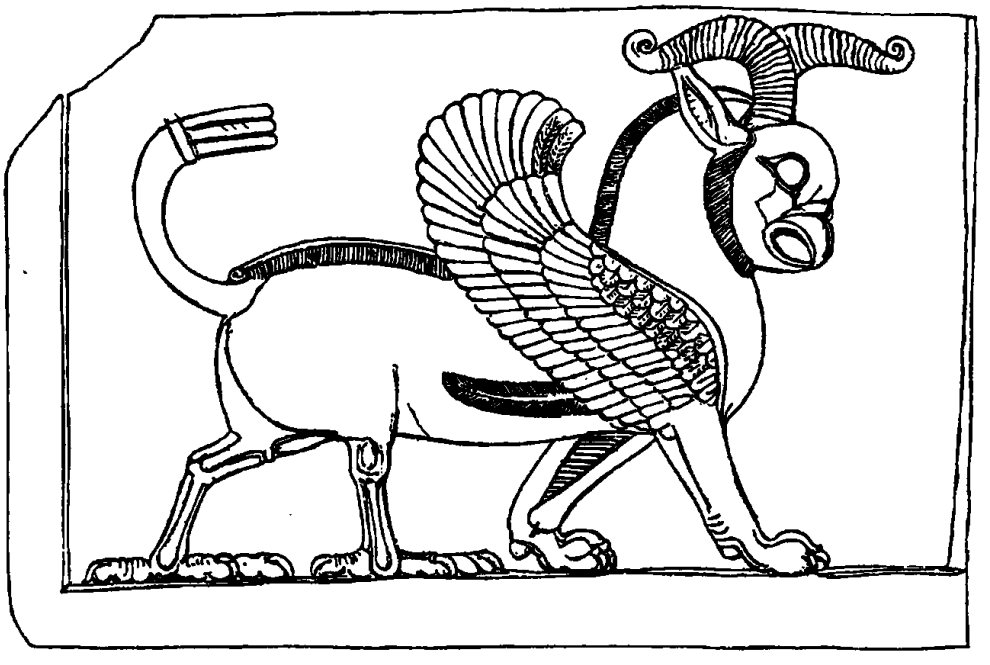


شکل ۳۶۱

یکی از شیردال‌ها را اغلب بزیسر می‌خوانند (شکل ۳۶۱)، اما این موجود در واقع جفتی شاخ دارد که به علت اصرار شدید در نیمرخ کشیدن تصویر، شاخ‌ها بر روی یکدیگر افتاده است. در نتیجه، برای بیننده این تصور ایجاد می‌شود که این حیوان یک موجود اساطیری تک شاخ است. در کتابخانه‌ی ملی پاریس تخته سنگ کوچکی (شکل ۳۶۲) وجود دارد که بر روی آن، نیمرخ شیردال دیگری در حال راه رفتن تصویر شده است. این شیردال جفتی شاخ قوچ دارد که از یک نقطه روییده‌اند و اگر از روبه‌رو نگاه شود، یکی به راست و دیگری به چپ پیچ می‌خورد. قصد این بوده است که در تصویر نیمرخ، این خصوصیت بارز و برجسته‌ی هیولا آشکار باشد. همان اصلی که در نقش‌های روی سفال به‌دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون، نزدیک تخت جمشید، نیز دیده می‌شد.

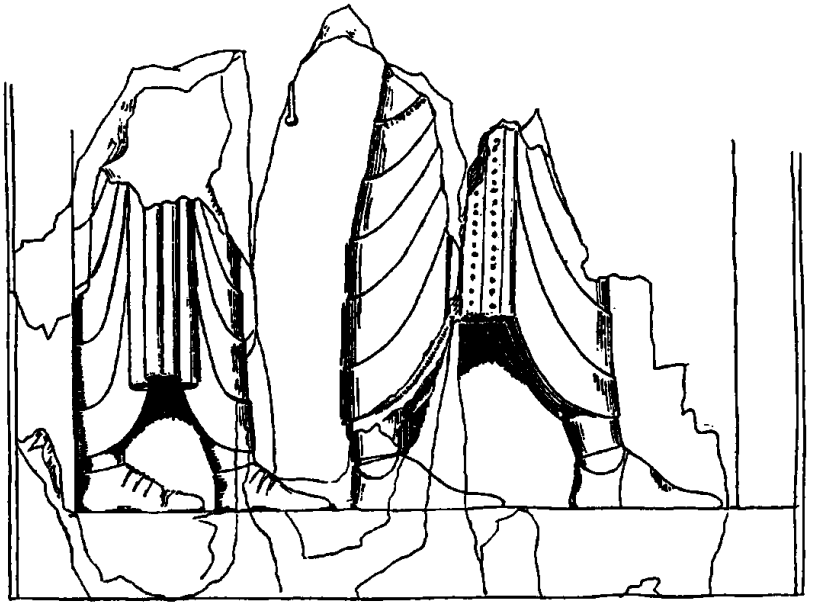
دیگر نقوش برجسته صحنه‌هایی از زندگانی خصوصی یا اجتماعی شاه را نشان می‌دهد. تصویر شاه که در زیر چتری از کاخ خود خارج می‌شود (لوحه‌ی ۷۰) را مجبور بوده‌اند بر روی درهای نمای کاخ‌های کوچک و نیز در ورودیه‌ی دروازه‌ی سه‌دره به اندرون حجاری کنند. این نخستین مورد از قواعد کلی است. تمام نقش‌هایی که این‌گونه صحنه‌ها را تصویر می‌کند در همان نقطه‌هایی است که این صحنه‌ها روی می‌داده

است. بر روی درهای مقابل، به‌عکس، شاه در حال ورود به تالار نشان داده می‌شود، البته بدون چتر. چتر گذشته از اینکه عملاً از آن استفاده می‌شد، یکی از نشانه‌های سلطنت نیز به شمار می‌آمد. یک‌بار بر روی ستون سنگی متعلق به سارگن اکدی و چند بار هم در نقش‌برجسته‌های آشوریان تصویر شده است. اما تا به‌حال، نمونه‌ی آن در هنر نو ـ بابلی دیده نشده است. انبوهی از شواهد وجود دارد که ثابت می‌کند همانندی‌های هنر باستانی ایران با هنر باستانی آشور به‌مراتب بیش‌تر از همانندی‌های آن با هنر بابل است. در حالی‌که، بابل همسایه‌ی ایران بود و آشور دست‌کم صدسال پیش از آنکه سنگ بنای تخت جمشید گذاشته شود از صفحه‌ی روزگار محو شده بود. چنین ملاحظاتی مؤید فرضیه‌یی است که وجود اتصال زمانی و مکانی میان تخت جمشید و آشور با واسطه‌گری ماد است. با این همه، مطالعه‌ی دقیق‌تر آشکار می‌سازد که رابطه و بستگی تخت جمشید با کهن‌ترین مرحله‌ی هنر آشوری (آشور نصیرپال، سده‌ی نهم پیش از میلاد) بیش‌تر است از آخرین دوره‌ی هنر آشوری (آشور بانیپال، سده‌ی هفتم پیش از میلاد). نتیجه می‌گیریم که به جای آشور، باید اورارتو را منبع الهام هنر تخت جمشید بدانیم و نمونه‌های آشوری از آن‌رو مطرح شده است که هنر اورارتو کم‌تر شناخته شده بوده است.



شکل ۳۶۲

شاه همیشه جامه‌ی ایرانی بر تن دارد. جامه‌یی از پارچه‌ی ساده و لطیف مستطیل شکل که طولش در جلو و پشت از گردن تا قوزک پا را می‌پوشاند و پهنایش کمر را دور می‌زند، با آستین‌های دراز و شکافی برای سر. جامه در دو طرف باز است و با کمربندی دور کمر نگاه داشته می‌شود. از خصوصیات این‌گونه جامه



شکل ۳۶۳

چین‌های مفصلی است که تا مچ پا آویزان است و حاشیه‌های آن نیز در جلو و پشت روی هم می‌افتد. در لوحه‌ی ۷۱، دو نمونه از دروازه‌ی سه‌دره (داریوش) و هدیش (خشیارشا)، و یک نمونه از پاسارگاد (کوروش ـ مقایسه شود با شکل ۳۶۳) آورده شده است. این‌گونه جامه‌ی چین‌دار را، که در مجسمه‌های کوروش چندان فراخ و بلند نیستند، دلیل انکارناپذیری بر نفوذ هنر یونانی می‌دانستند. تا اینکه آشکار شد خود ایرانیان دست‌کم در زمان بنای پاسارگاد (۵۵۹-۵۵۰ق‌م) آن را به‌وجود آورده بودند. از این گذشته، سبک پاسارگادی تفاوت دیگری نیز دارد و آن اینکه جامه را از زیر کوتاه کرده و بریده‌اند، به‌طوری‌که اگر کسی که جامه را بر تن دارد خم شود لبه‌ی پشت جامه دیده می‌شود. این‌گونه جامه‌ی هخامنشی نه‌تنها در ۵۵۹-۵۵۰ق‌م ابداع و رایج شده، بلکه در سال‌های ۵۵۰-۵۰۰ مختصر تغییر هنرمندانه‌یی نیز در آن پدید آمد. این تاریخ‌های قدیم‌تر، کل مسئله را از بنیان دگرگون می‌سازد. در حدود ۵۵۰ق‌م، هنر یونانی که خود در حال تحول بود، هنوز با این سبک چین‌اندازی در جامه، که اصولاً شبیه به جامه‌ی هخامنشیان است، آشنا نبود. بنابراین، تمام نمونه‌هایی که تا به‌حال مقایسه شده‌اند مؤخر بر سال‌های ۵۴۰-۵۳۰ق‌م[۱۰] می‌باشند. حتی بدون فضل تقدم تاریخی پاسارگاد، نمی‌توان پذیرفت که نفوذ و تأثیر هنر یونانی اولیه پیش از سال ۵۵۰ به ایران رسیده باشد. اما نکته‌ی مهم‌تر این است که هنر ایرانی و یونانی اصولاً با یکدیگر تفاوتی بنیادین دارند و بیش‌تر باید احتمال داد که یونانی‌ها از ایرانیان وام‌گیری کردند و بعد آن‌را به روش خاص خود متحول ساختند. در هنر یونانی، حتی در مراحل اولیه‌ی آن، جامه‌ی چین‌دار یکی از بارزترین ابزار بیان

هنری است. ابزاری که ازکسب بصیرتی کاملاً نوین نسبت به روابط میان فضا و بدن و حرکت و جامه حاصل آمده و گویای عواطف و معنویات است. در ایران جامه‌ی چین‌دار چیزی نیست به‌جز وسیله‌یی که میان جامه‌ی پارسی و جامه‌ی مادی و دیگر انواع لباس‌های ملی تفاوت می‌گذارد. در میان سی قومی که تخت شاه را بر دوش دارند یا باج و هدیه می‌آورند اقوام دیگری نیز لباس چین‌دار بر تن دارند، مانند مردم سوریه در لوحه‌ی ۷۸، البته به شیوه و اسلوبی دیگر. تنها هدف از پوشاندن لباس چین‌دار مشخص نمودن قومیت اشخاصی است که تصویر شده‌اند. به‌عکس جامه‌ی پارسیان، لباس مادی که از قبا و شلوار تشکیل می‌شود هیچ‌گاه چین‌دار نیست. همچنان‌که در لوحه‌ی ۷۶ (بالا) پیدا است، هنرمند ایرانی دوست داشت مادها و پارس‌ها را به ترتیب یک در میان تصویر نماید تا از تضاد میان جامه‌ی چین‌دار و لباس ساده نظمی آهنگین بیافریند. همین گونه نظم آهنگین ساده در تصویرکردن یک در میان جامه‌ی چین‌دار و لباس ساده ــ همراه با طرح‌های ریزنقش روی پارچه‌ها ــ را در طاق بستان (آغاز سده‌ی هفتم میلادی، شکل ۴۱۷) و بیش از یک‌هزار سال بعد نیز در سامرا (سده‌ی نهم میلادی) شاهدیم که به عنوان یکی از اصول هنری رعایت شده است. چنین اموری فقط و فقط در صورتی تا این پایه دیرپا و مقاوم می‌شوند که ریشه‌هایی بس عمیق داشته باشند. بنابراین، در اینجا ما به نیت اولیه‌یی که سبب آفرینش لباس چین‌دار پارسی شد پی می‌بریم. در اینجا هیچ‌گونه اثری از نفوذ یونانی نمی‌توان یافت. امری صرفاً ظاهری چون چین لباس اگر اقتباس شده یا وام گرفته شده باشد به هیچ وجه نمی‌تواند بیش از هزار سال دوام بیاورد.

در تالارهای بار عام، مناسب‌ترین مضمون برای مجسمه‌سازان، شاه جلوس‌کرده بر تخت است. شکل ساده‌ی این مضمون، چهار بار بر لغازهای دو درب دیوار عقبی تالار صدستون (لوحه‌ی ۶۸) و روی دیوارهای جانبی دروازه‌ی سه‌دره دیده می‌شود. اردشیر اول، در لباس تمام‌رسمی، زیر شاه‌نشین ملیله‌دوزی‌شده‌یی بر تخت سلطنت نشسته و تنها یک ملازم پشت سر او ایستاده است که مگس‌پرانی در دست دارد. این‌گونه مگس‌پران که از دم گاو نر وحشی فراهم می‌شود، همانند چتر، از علایم سلطنتی است و در هندوستان امروزی نیز به‌کار می‌رود.

کرسی‌یی که شاه بر آن نشسته است بر روی اسبابی قرار دارد که در کتیبه‌ها آن را «گاتوش»[1] و در فارسی امروزی تخت می‌نامند. این وسیله با همین شکل و کاربرد در تخت مرمرین کریم‌خان زند (سده‌ی هیجدهم) و تخت طلای فتح‌علی‌شاه قاجار (سده‌ی نوزدهم) در تهران دیده می‌شود. در میان پایه‌های سنگین تخت، سی نفر نمایندگان اقوام تشکیل‌دهنده‌ی شاهنشاهی تخت را نگاه داشته‌اند. چنان در نشان دادن این معنا افراط شده است که گویی این پیکرهای کوچک واقعاً تخت را بر دست بلند کرده و نمی‌گذارند پایه‌های آن به زمین برسد (لوحه‌ی ۶۹). همراه با صف باجگذاران، اینها مهم‌ترین موضوع و مضمون نقش‌برجسته‌های

1. *gāthush* (=*kline*)

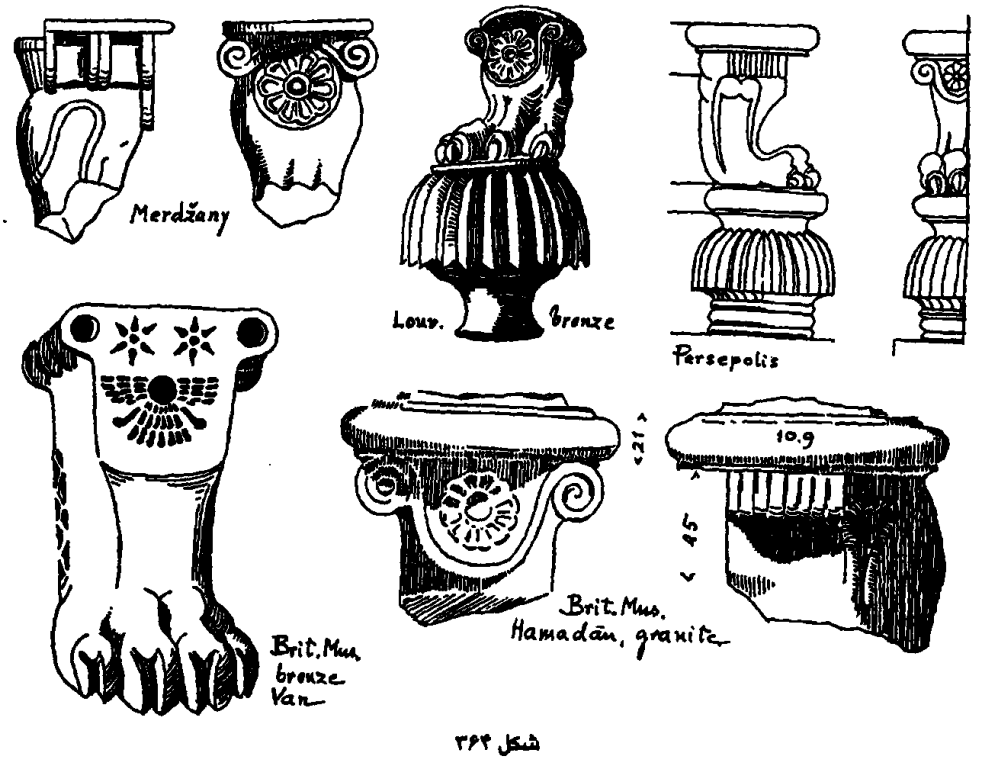
تخت جمشید می‌باشند. اما شرح کامل این مطالب پر از اطلاعات مردم‌شناختی و تاریخی خود نیازمند فرصت و موقعی جداگانه است.

در دروازه‌ی سه‌دره (لوحه‌ی ۶۸) به جای ملازم، شاه دیگری ملبس به تمام جامه‌ها و علایم سلطنتی در عقب ایستاده و دست راست خود را بر پشت کرسی شاه گذاشته است. چون نشستن و تکیه دادن بر تخت شاهی گناهی بود که مستوجب مرگ بود، این دست گذاشتن بر کرسی شاهی معنای نمادینی را بیان می‌دارد. شاه بر تخت جلوس کرده داریوش و شاه ایستاده خشیارشا ولیعهد و وارث تاج و تخت است. همین مضمون، با جزئیات بیش‌تر و به همراه صحنه‌ی بار عام، بر لوح‌های سنگی قایمی تکرار شده است که در عمارت مجاور حرمسرا از سمت شرق کشف شده‌اند.

این صحنه‌ی بزرگ بار عام، چهار بار بر روی دو درب دیوار جلوی تالار صدستون تکرار شده است (لوحه‌ی ۶۷). این صحنه با مضمون واحد به شش بخش جدا و سوار بر روی یکدیگر تقسیم شده است. این تمهید برای حل پاره‌یی مسائل مربوط به اصول ژرفنمایی اتخاذ شده است. اما در ضمن انتخابی است برای جوابگویی به نیازمندی‌های معماری و مثال خوبی است برای اثبات این ادعا که معماری تعیین‌کننده‌ی اصول ترکیب‌بندی مجسمه‌سازی بوده است. پنج بخش پایینی از صفوف «سربازان جاویدان» تشکیل می‌شود، که هر کس می‌خواست به حضور شاه بر تخت نشسته برسد می‌بایست از میان آنان بگذرد. تخت بر روی درب‌های دیوار عقبی تصویر شده است، که عملاً هم تخت در میان آن دو درب جای داشت. برای پرهیز از شلوغ شدن صحنه، تختگاه را کنار گذارده‌اند. در بالاترین بخش صحنه، شاه بر روی صندلی زیر شاه‌نشین نشسته است و جفتی بخور سوز در برابرش قرار دارد. مردی که بار یافته مادی و در حال تعظیم است و دستی به علامت سخن گفتن بر لب دارد. ملازمی با مگس‌پران در پشت سر شاه ایستاده است. ملازم دیگری در طرف راست شاه‌نشین حوله و قرابه‌یی به‌دست دارد. دو مقام عالی‌رتبه که یکی از آنها نیزه دارد و دیگری کماندار است در طرف چپ ایستاده‌اند. تصویر از زاویه‌ی جانبی صحنه نقش شده است که این کار آرایش واقعی صحنه را کاملاً به هم می‌ریزد. در واقع، دو مقام عالی‌رتبه، یکی در سمت چپ و دیگری در طرف راست شاه ایستاده‌اند، و دو نفر ملازم در پشت سر این دو قرار دارند و شخصی که بار یافته روبه‌روی شاه است. بخوردان‌ها حدی را مشخص می‌کنند که شخص باریافته حق نداشت از آن به شاه نزدیک‌تر شود. درکتاب مجعول و منسوب به ارسطو[1] توصیف دقیقی از اقامتگاه شاه هخامنشی در شوش و شکوه جلال آن آورده شده است. تخت جمشید با بناها و مجسمه‌هایش تصویر کاملی از آن شرح و مؤید درستی مطالبی است که در آنجا آمده است. اگر آثار تاریخی تخت جمشید و شواهد مکتوب آن کتاب را با یکدیگر تلفیق کنیم تصویر زنده‌یی از آنچه گذشته است به‌دست می‌آوریم.

1. *peri kosmou*

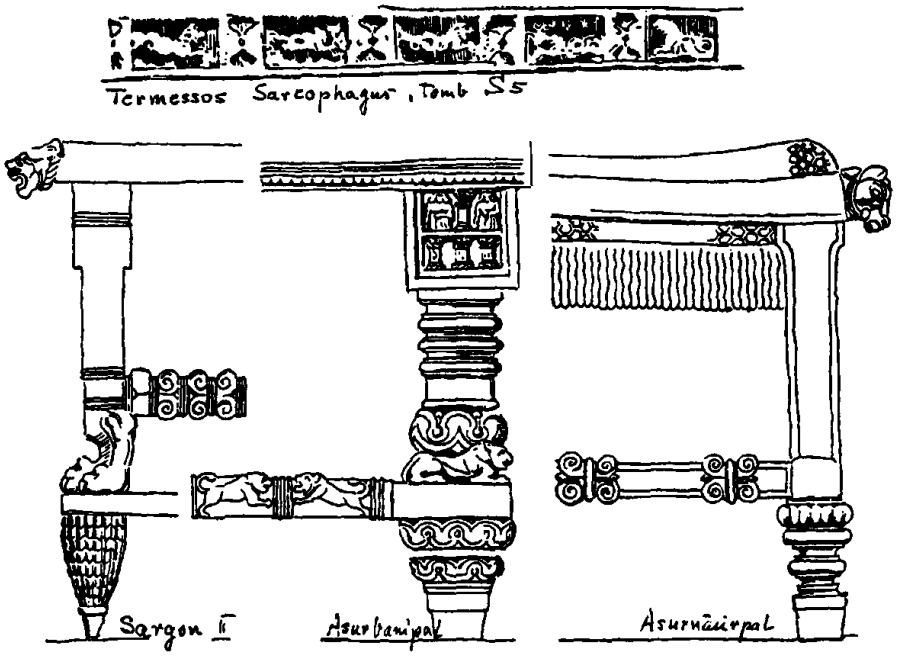
تصویر شاه در نقش‌برجسته‌های حجاری‌شده بر نمای آرامگاه‌های نقش رستم و تخت جمشید بار دیگر تکرار می‌شود (لوحه‌ی ۷۴). با این تفاوت که در آرامگاه‌ها، شاه فوت‌شده تنها است و در حالی که کمانی در دست دارد، در پیش آتشدان به نیایش و پرستش مشغول است. در بالای آن، اهورمزدا به‌گونه‌یی شناور همراه با نماد ماه نو به صورت هلالی روشن بر روی لبه‌ی زیرین قرصی تیره دیده می‌شود. در این عرض‌های جغرافیایی نماد ماه نو چنین می‌نماید.(۱۱) خیل درباریان و نظامیان و پاسداران و خدمتکاران و خواجه‌ها در دو سوی نمای سردر آرامگاه جای داده شده‌اند. داریوش با انتخاب این موضوع، دانسته یا ندانسته، از تصویر سابق واقع در قزقپان تقلید می‌کند. از جلال و شکوه زندگانی دنیوی تنها چیزی که باقی مانده نیایش است. پیام وصیت او که بر دل سنگی کوه کنده شده همین است. مفهومی که در این جمله‌ی کتیبه، یکی از مؤثرترین اسناد انسانی بازمانده از روزگار باستان، انعکاس یافته است: «فضیلت را دوست داشتم و طالب بودم. از شقاوت بیزار بودم و دوری می‌جستم». تمام جانشینان داریوش بدون کوچک‌ترین توجهی به تغییر و تحولات تاریخی، همین صحنه و مضمون برگزیده‌ی داریوش را دقیقاً و با تمام جزئیات بر نمای آرامگاه‌های خود تقلید و تکرار کردند. بسیاری از اقوام و مردمی که در این صحنه‌ی تکراری، تخت شاه را بر دوش خویش حمل می‌کنند مدت‌های مدید از اطاعت و فرمانبرداری هخامنشیان سرباز زده بودند.



شکل ۳۶۴

رابطه‌ی نزدیک معماری با اسباب و اثاثیه و مبلمان را، که ستون‌های تخت‌جمشید گواه آن است، از

توصیف دقیق تخت‌های شاهی می‌توان دریافت. پایه‌ی تخت‌ها را پنجه‌شیرهایی تشکیل می‌دهند که بر روی صفی از برگ‌های فروافتاده قرار دارند (شکل ۳۶۴). پنجه‌شیرها را مخلوطی از طوماری و گل‌میخ گلسرخی به پایه‌ی تخت متصل می‌سازد. نمونه‌ی مفرغی و اصیل این‌گونه پایه‌ی تخت هخامنشی در موزه‌ی لوور و نمونه‌یی هم از سنگ خارای خاکستری رنگ، به‌دست آمده از همدان، در موزه‌ی بریتانیا است. شیءِ مشابه دیگری از «مردزنی»[1] قفقاز پیدا شد. شیءِ مفرغی مشابهی که در وان[2] پیدا شد و در موزه‌ی بریتانیا است همین شکل را دارد و آشکار است که نمونه‌ی قدیم‌تر شکل می‌باشد. شکل ۳۶۵، نمونه‌های تخت زمان آشور نصیرپال (سده‌ی نهم) و آشور بانیپال (سده‌ی هفتم) را نشان می‌دهد. روی این پایه‌ها نیز همان کنده‌کاری روی ستون‌های تخت جمشید مشاهده می‌شود. در نمونه‌ی بسیار نادری که از تابوت سنگی ترمسوس در پسیدیه به‌دست آمده است، این نگاره‌ی شرقی را بر روی اشکال یونانی پیاده کرده‌اند. نوع دیگری از پایه که در شکل ۳۶۶ به نمایش گذاشته شده بر نمونه‌یی مفرغی از گنجینه‌ی ملگونوف[3] است و یکی هم از سنگ سبز معروف به پازهر از تخت جمشید. این یکی نمونه‌یی عالی از انواع «اتصالات حیوان شکل» دوره‌ی هخامنشیان است.

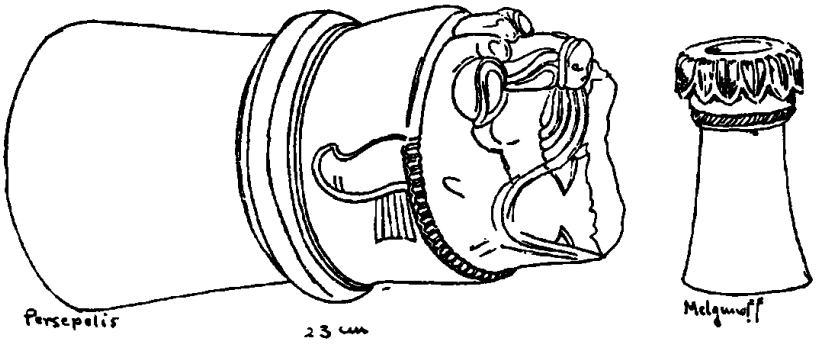


شکل ۳۶۵

دیوار رشته پلکان‌ها مناسب‌ترین جا برای تصویر کردن کسانی است که از پلکان عبور می‌کنند. همان‌گونه که در الواح چهل و هفتم و هفتاد و پنجم دیده می‌شود، روی پلکان‌های مقابل کاخ‌های بزرگ بار عام محافظان به حال خبردار ایستاده‌اند. این محافظان همیشه یکی در میان مادی و پارسی‌اند. این تصاویر

1. Merdzany 2. Van 3. Melgunoff

مضاعف، از چپ و راست، تمام جزئیات جامه‌های متحدالشکل و جنگ‌افزارهای آنان را نمایان می‌سازد. این افراد یا نیزه و سپرهای گرد و بزرگ از نوع آناتولی حمل می‌کنند، یا کمان و ترکش (پارس‌ها) و یا نیزه و کمان غلاف شده از نوع سکاها (مادها).



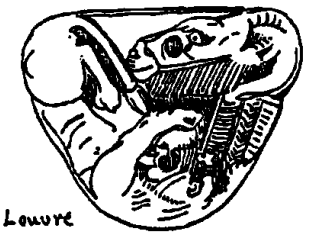
شکل ۳۶۶

یکی از تجهیزات مادها خنجر[1] بزرگی است که در غلاف[2] خاصی آویزان از کمر جای دارد. ته غلاف به شکل سه‌برگی است که بیش‌تر اوقات با ظرافت تزیین شده است (شکل ۳۶۷ و لوحه‌ی ۸۴). شکل حیوانی را چنان خم داده‌اند تا سه‌برگی را کاملاً بپوشاند. تمام خنجرهای آورده شده (شکل ۳۶۸) و دو قطعه از این‌گونه تزیینات از تخت جمشید به‌دست آمده‌اند. دو نمونه‌ی اصیل سه‌برگی ساخته‌شده از عاج از مصر به‌دست آمده که اکنون در موزه‌ی لوور است.(۱۲) یکی از دو قطعه‌ی مفرغی که از «دوی هیوک» نزدیک «کرخه‌میش» اکنون در موزه‌ی «اشمولین»[3] حفظ می‌شود. بالا در سمت چپ، ته غلاف طلایی یکی از غلاف‌های گنجینه‌ی ملگونوف دیده می‌شود. مقایسه با قرصی از «هفت برادران» (شکل ۳۶۹) معلوم می‌کند که دیگر نمونه‌ها همه سکایی‌اند.(۱۳) خنجرهای آشوری، که نمونه‌اش در شکل ۳۷۰ ارائه شده است، خنجر نیستند بلکه شمشیرهایی کوتاه‌اند. ته غلاف اینها نیز آراسته شده است اما با حیوانات و نه با سه‌برگی. عناصر سکایی موجود در تجهیزات مادی‌ها منحصر به اینها نیست. ساز و برگ و یراق‌های اسبان آنان نیز سکایی است. در ردیف میانی شکل ۳۷۱، اتصالات مفرغی زنجیری را نشان می‌دهد که از تخت جمشید به‌دست آمد. این شیء در اصل همراه با دو سر پرنده، از نمونه‌ی سکایی، از تسمه‌یی چرمی(۱۴) آویزان بوده است. در ردیف‌های بالا و پایین همین شکل، نمونه‌هایی از همین‌گونه «سر عقاب» سکایی اصل دیده می‌شود. درباره‌ی منشأ این اشیا و رابطه‌ی آن با مفرغ‌های لرستان گفت‌وگو کردیم. چون تجهیزات متعارف سربازان مادی در اوایل دوره‌ی هخامنشیان به‌تحقیق از سرزمین سکاها وارد نمی‌شد، این پرسش

1. *akinakes* 2. *mykes* 3. Ashmolean

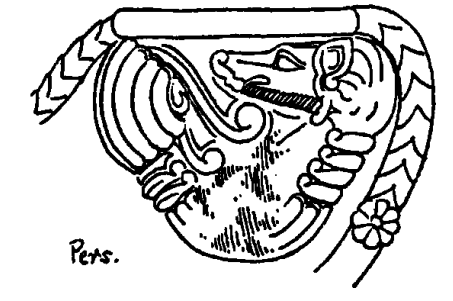
مطرح می‌شود که آیا ماد نیز در حوزه‌ی هنر سکاها قرار نداشته است؟

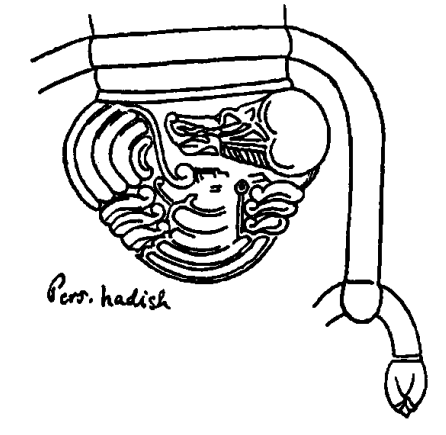




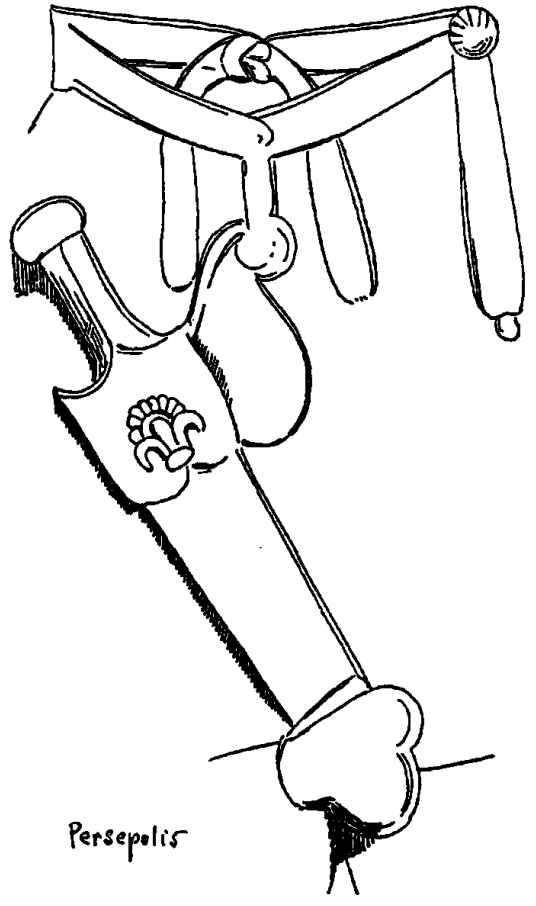




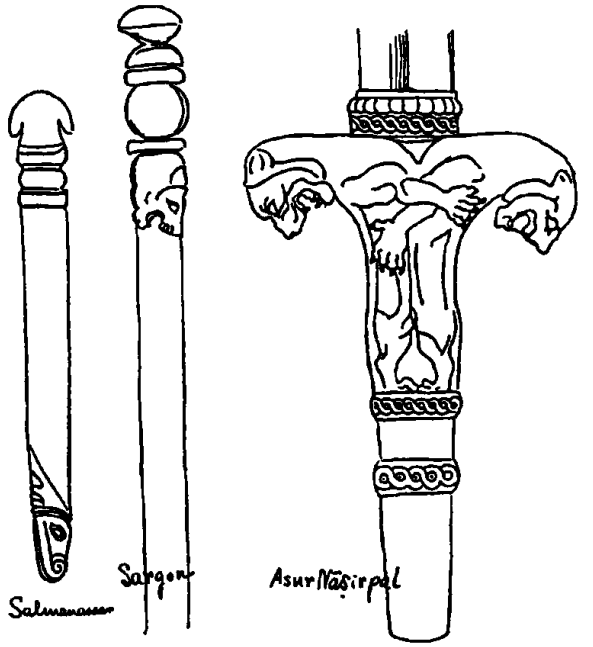




شکل ۳۶۷



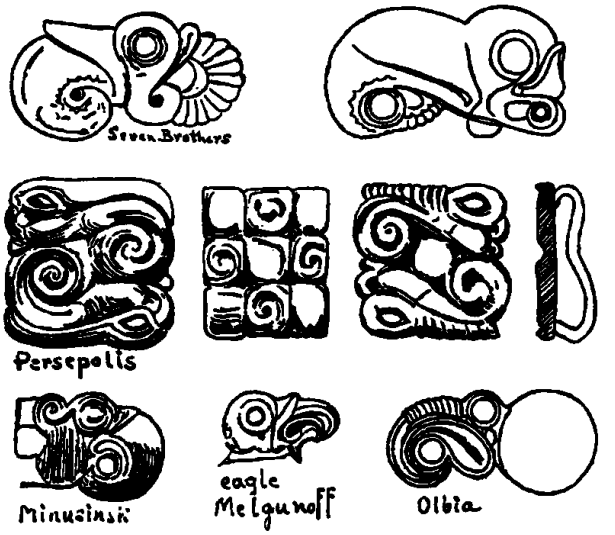
شکل ۳۶۸



شکل ۳۷۰



شکل ۳۶۹

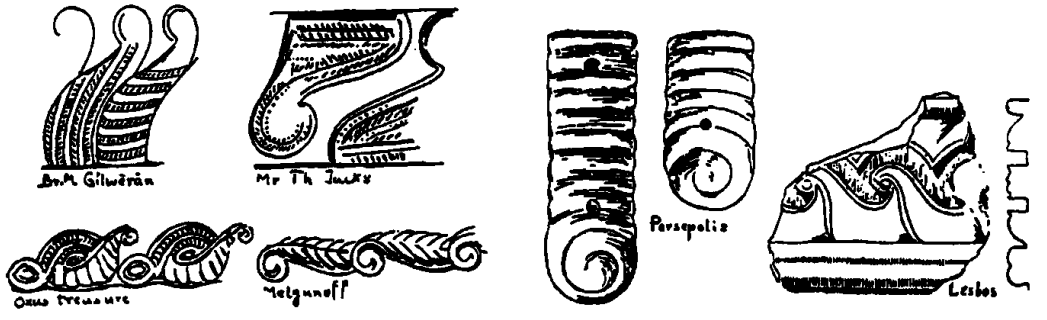


شکل ۳۷۱

یکی از اجزای تزیینات به‌کاررفته روی این اشیا با این سؤال ارتباط پیدا می‌کند. در شکل ۳۷۲، جعدهایی[1] ساخته شده از لاجورد مصنوعی که در تخت جمشید فراوان است نشان داده می‌شود. در

1. curls

سمت چپ، جعدی با طرح حلزونی آورده شده که بر روی دو زیور طلایی[1] موجود در گنجینه‌های ملگونوف و سیحون، مربوط به دوره‌ی مادها، نصب بوده است. در سمت راست نیز قطعه مرمری باستانی دیده می‌شود که مربوط بوده به قالبی که در معماری جزیره‌ی لسبوس به‌کار می‌رفته است. دو جعد سمت چپ که با کوزه‌های به‌دست آمده از جنوب ایران یافت شدند و به اواخر عصر مس یا اوایل عصر مفرغ تعلق دارند، در آرایش این کوزه‌های مخصوص نوشابه‌های نذری به‌کار می‌رفته‌اند و شاید اصیل‌ترین منشأ این نگاره باشند. نمونه‌های موجود در گنجینه‌ی سیحون چگونگی تبدیل این نقش را به سرعقاب نشان می‌دهد. معلومات جزئی و معدودی که درباره‌ی هنر مادی داریم همه حکایت از نزدیکی و خویشاوندی آن با هنر سکایی می‌کند.



شکل ۳۷۲

مانند جامه‌های چین‌دار هخامنشیان و یونانیان، نحوه‌ی آرایش موها و گیسوان نیز با یکدیگر ارتباط دارند. چین‌های مفصل گیسوان پارسی‌ها و مادها و مردم شوش ادامه‌ی سبک کهن شرقی است. در نقوش برجسته‌ی صف‌های طویل باجگذاران، گیسوان اقوام و ملت‌ها با گونه‌های متفاوت آرایش شده است. در این نقش‌ها همیشه سعی بر این بوده است که با تکیه بر اختلاف در شیوه‌های آرایش مو، اقوام و ملت‌ها از یکدیگر تمیز داده شوند. از مورد مو و گیسو که بگذریم، به‌جز یکی دو مورد استثنایی، لبان و چشمان و دماغ‌ها و گونه‌ها و جمجمه‌ی تمام اقوام و نژادهای گوناگون بر نمونه‌ی نوع معمولی آریایی تصویر شده‌اند.

در پلکان‌های دروازه‌ی سه‌دره و دیگر جاها (به الواح ۵۲ و ۷۶ رجوع کنید) صف‌های طولانی بازدیدکنندگان و تماشاچیان مراسم دیده می‌شوند. گاهی پارسی‌ها با مادها یک در میان ایستاده‌اند. در دروازه‌ی سه‌دره، پارس‌ها در یک‌سو و مادها در سوی دیگرند. چون در مراسم شادی و جشن شرکت کرده‌اند، همگی گل نیلوفر در دست دارند. گروه‌های گوناگون در حال گفت‌وگو و اختلاط با یکدیگر به‌نحوی تصویر شده‌اند که، به رغم رعایت اصل یکنواختی و تمایز آشکار پیکرها از یکدیگر، زنده و واقعی

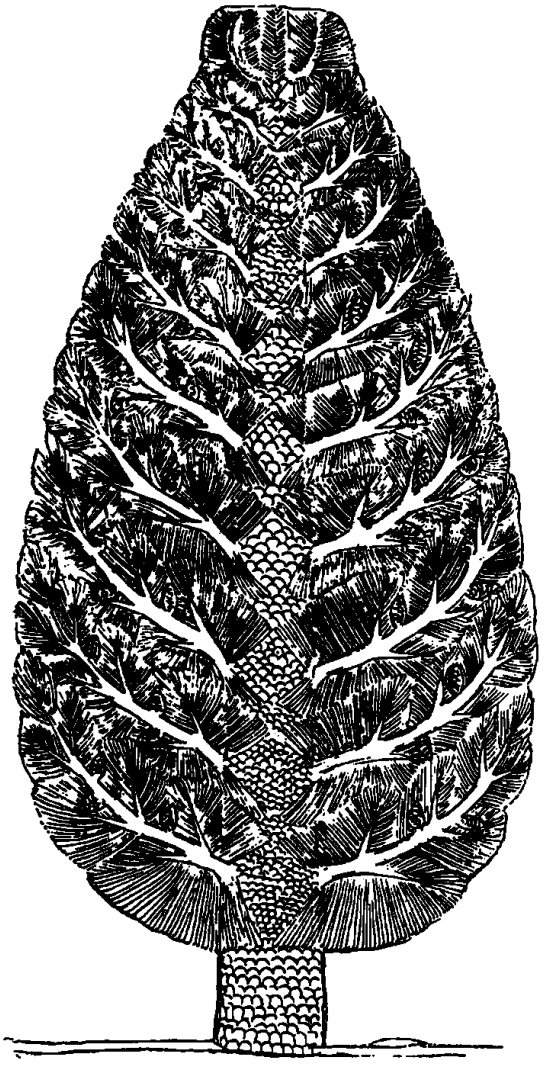
1. golden *mykai*

می‌نمایند. اندازه‌ی قد کسانی که تصویر شده‌اند به فاصله‌ی پله‌ها از لبه‌ی بالایی جان‌پناه بستگی دارد و چون طول هر پایه یا هر کنگره‌ی جان‌پناه برابر عرض دو پله است، قد هیکل‌ها متفاوت است. بلندقدها در کنار کوتاه‌قدها ایستاده‌اند. این تفاوت فاحش در اندازه‌ی قد اشخاصی که تصویر شده‌اند حکایت از آن دارد که ایرانیان از فضا تصوری به‌جز با تصور یونانیان داشتند. آخرین اثر باقی‌مانده از سنت شرقی تنظیم سرراست هیکل‌ها است. در این سنت، تمام‌قدها خواه آدم یا حیوان باید یک اندازه و مساوی باشند. سنتی که نتیجه‌ی آن بی‌اعتنایی کامل به اندازه‌ها و تناسب‌های طبیعی می‌شود. این سنت و قاعده در تمام تصاویر مربوط به نبرد میان پهلوانان و حیوانات و هیولاها نیز صادق است. پاها باید بر سطح زمین یا کف قرار داشته باشد و سرها حتماً باید به سطح بالایی برسد. بنابراین، اندازه‌ها نمی‌تواند طبیعی باشد. چنین طرحی در هنر آشوری ـ بابلی سابقه ندارد. فقط در نقش‌برجسته‌ی کورنگون فارس، صف مردانی را می‌بینیم که در حال پایین آمدن از پلکانی می‌باشند.

در پلکان‌های کاخ‌های کوچک‌تر، اغلب خدمتکارانی تصویر شده‌اند که ظروف غذا یا اشیای مشابهی را برای سفره‌ی شاهی حمل می‌کنند. به طور معمول، یک یا دو نفر خدمتکار در میانه‌ی درب‌های جانبی و پنجره‌های کاخ‌های کوچک نقش شده‌اند که حوله، عودسوز، روغن‌دان‌هایی از مرمر سفید و اشیای مشابه، متناسب با نیاز اتاق، خواه اتاق خواب باشد یا نهارخوری و یا گرمابه و غیره همراه دارند. پاره‌یی از خدمتکاران خواجه‌های بابلی‌اند، مانند کسی که در لوحه‌ی ۸۲ تصویر شده است و ظرفی از مرمر سفید و حوله‌یی در دست دارد و به یکی از اتاق‌خواب‌های کاخ تچره می‌رود. این قاعده که تصویر باید فقط از آنچه در آن نقطه اتفاق می‌افتد حکایت کند با دقت رعایت شده است. تمام این خدمتکاران پیوسته و همیشه برای خدمت کردن حضور داشته‌اند.

عظیم‌ترین و نزدیک‌ترین صحنه‌یی که مجسمه‌سازان آن روزگار جرأت یافتند بر عهده بگیرند صحنه‌ی آمدن صف باجگذاران سراسر شاهنشاهی به تخت جمشید برای شرکت در مراسم جشن نوروز است. زمانی که تمام اقوام و ملل تابعه اجبار داشتند هدایای قابل و ارزشمندی را به شاه پیشکش کنند. این مراسم در فضای مخصوص روبه‌روی تالارهای بار عام انجام می‌گرفت. بنابراین، بر دیوارهای پایینی شمالی و غرب کاخ بزرگ آپادانا تصویر شده است. طول این صحنه تقریباً نود متر می‌شود و به سه بخش افقی تقسیم شده است که با گل‌میخ گلسرخی از یکدیگر جدا می‌شوند. چون از فضای داخل جان‌پناه‌ها نیز استفاده شده است، صف بزرگ باجگذاران تقریباً سیصد متر طول دارد. تمام این صحنه و مضمون دوبار حجاری شده‌اند، یک بار از سوی راست و بار دیگر از طرف چپ. کم‌ترین تفاوت‌های ناشی از این تغییر زاویه‌ی دید در حجاری رعایت شده است. در تمام طول تاریخ هنر انسانی بر روی کره‌ی زمین چنین همتاسازی و تکراری دیده نشده است. نسخه بدل بودن این مضمون حجاری‌شده در داخل درگاه‌ها و پنجره‌ها امری

معمولی و طبیعی است. در واقع، این تنها نیاز شدید معماری به قرینه‌سازی نیست که چنین افراط‌های نامعقولی را الزامی می‌کند، بلکه این مسئله شاید از خواص ذاتی و فطری حس جمال‌پرستی قوم ایرانی نیز باشد. هنوز هم در ایران تمام قالی‌ها و قالیچه‌ها و دیگر اشیای هنری کوچک را به صورت جفت تهیه می‌کنند. در ایران امروز، هرگاه در مقابل شیئی زیبا قرار می‌گیرید اغلب می‌شنوید که می‌گویند «حیف که جفت ندارد».



شکل ۳۷۳

ترتیب قرارگرفتن پله‌ها مضمون حجاری شده بر دیوارها را ناگهان از میان قطع می‌کند. محوری که صحنه را قطع می‌کند باگروهی محافظ که قرینه‌ی یکدیگر حجاری گردیده اشغال شده است. در دو طرف دو مثلث حاوی شیر و گاو نر، نگاره‌یی قرار دارد که دو بار دیگر در انتهای پلکان‌ها تکرار شده است. در دو نصف

باقی‌مانده یک‌سو سپاهیان و تماشاچیان‌اند و در سوی دیگر خود باجگذاران و هدیه‌آورندگان. این گروه‌ها را در داخل بخش‌های سه‌گانه، با تصویر درخت‌های سرو (شکل ۳۷۳) که با ظرافتی شبیه سوزن‌دوزی حجاری شده است از یکدیگر جدا نموده‌اند. درخت سرو بومی فارس است، اما سرو تخت جمشید مخلوطی است از برگ‌سوزنی آشوری و سرو بومی فارس. بنابراین، همانند صحنه‌ی بزرگ بار عام حجاری شده بر روی درهای تالار صدستون، این صحنه‌ی بزرگ نیز به عناصری به شکل قاب تقسیم شده است. این تسلط معماری بر اصول ترکیب‌بندی چنان عمیق و ریشه‌دار بود که تأثیر آن‌را در نقش‌برجسته‌های ساسانی روی صخره‌ها، تا اواخر سده‌ی سوم میلادی، شاهد هستیم.

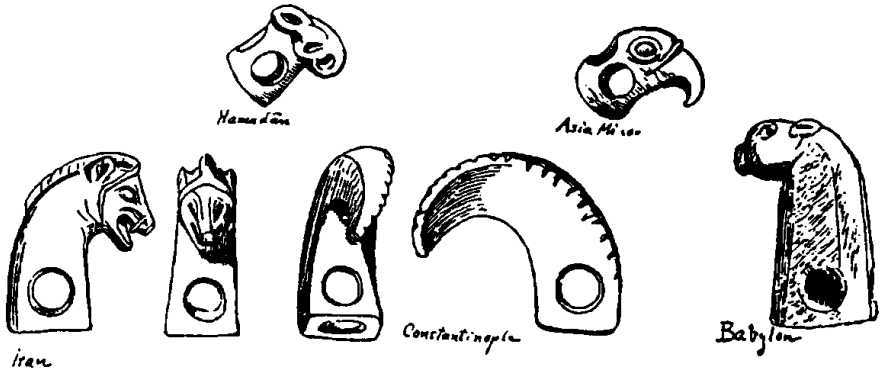
اندیشه‌ی صف‌های بزرگ در حال حرکت، در دو گروه متقارن و روبه‌روی یکدیگر نخست در هنر هیتی در «کرخه‌میش» و «یازیلی‌کیه» دیده می‌شود. اینها تصاویری از جشنواره‌های بزرگ مذهبی‌اند. در آشور صف‌های بزرگ و طویل باجگذاران در دو بخش در دهلیز اتاق کاخ سارگن در خورس‌آباد(۱۵) دیده شده است. همین دو مورد کافی است که نشان دهد منبع الهام مجسمه‌سازی ایرانی عصر هخامنشی کجا بوده است.

در اینجا نمی‌توانیم دقیقاً درباره‌ی جزئیات این صحنه‌های عظیم از شرکت‌کنندگان در مراسم نوروزی گفت‌وگو کنیم. لوحه‌های ۴۷ و ۷۷-۸۳ منظره‌ی کلی پله‌های شرقی و پاره‌یی از جزئیات را نشان می‌دهد. در بخش بالایی سمت راست، پاسداران و محافظان به‌حال خبردار دیده می‌شوند. اینها باید از همان تیپ شوشی باشند (همان‌هایی که سی‌هزار لوحه‌ی گلی از محل اداری آنان به‌دست آمد). اینان با لباسی که بر تن دارند از محافظان مادی و با سرپوشی، نوعی عقال[1] عربی، که بر سر دارند از پاسداران پارسی تشخیص داده می‌شوند. نود و دو نفر، همیشه به همین تعداد، تصویر شده‌اند. صد نفر هم روی پلکان‌ها و پشت جان‌پناه‌ها ایستاده‌اند. آشکار است که قصد داشته‌اند تصویری از تعدادی بی‌نهایت عرضه نمایند. اما کافی است تا افریزهای پانتئون را به‌یاد آوریم تا به جوهر اختلاف میان اروپا و آسیا پی ببریم. در پشت سر محافظان و پاسداران جمعی از سربازان آمده‌اند که چادر یا شاه‌نشین سلطنتی و تخت شاهی را حمل می‌کنند. جمعی دیگر زین و یراق و اسب شاه ــ که شاهکار مجسمه‌سازی است ــ و دو کرسی را می‌آورند (لوحه‌ی ۷۷). گردونه‌ی خالی و بی سرنشینی که در اینجا مجسم شده است در هنر آشوری سابقه دارد. این گردونه بر روی ستون سنگی منسوب به ایناتوم[2] و اسب و زین روی نقش‌برجسته‌ی شاهپور دوم در بیشاپور دیده می‌شود. هرودوت نقل می‌کند که همیشه به هنگام حرکت، دو گردونه همراه شاه بود. یکی برای استفاده‌ی خود او و دیگری برای ایزد. اسب‌ها از نژاد معروف اسب‌های نسایی در حوالی کرمانشاه‌اند که هرودوت به آن نیز اشاره کرده است و اسکندر به قصد دیدن آنها به آنجا رفت. در دوره‌ی هخامنشیان، تا سیصد هزار اسب در آنجا پرورش داده می‌شد و این‌گونه پرورش اسب تا اوایل دوره‌ی خلفای عباسی در آن

1. *aqāl* 2. Eannatum

ناحیه ادامه داشت. امروز اثری از آن به جای نمانده است.

پیش از این گفتیم که صفوف تماشاچیان در زیر صفوف سربازان قرار دارند، از جمله جزئیات فراوان و ظریف این تصاویر شیئی عجیب و ناشناخته‌یی شبیه به دندان گراز وحشی است. از همین گونه شیء، اما ساده‌ی آن، از تخت جمشید به‌دست آمد که همراه با نمونه‌های تزیین‌شده‌ی آن از بابل در شکل ۳۷۴ ارائه شده است. نمونه‌های دیگر از همین شیء که در مجموعه‌ی شخصی من است از مفرغ بوده و در ایران و آسیای صغیر پیدا شده‌اند. نمونه‌ی سکایی آن در همدان و ماد یافت شد. تمام آنها لبه‌ی عمودی مضاعف و مضرس دارند و همان‌گونه که از سر اسب‌ها هویدا است، برای به هم بستن قطعات مختلف لگام چرمی به کار می‌رفته است. میخی که در میانه‌ی چرخ (لوحه‌ی ۸۴) قرار می‌گیرد و به شکل مرد کوتوله‌یی درآورده شده است باید تقلیدی باشد از پیکره‌های کوچک مفرغی و میخ مانند که اصل آن به سومر و هیتی‌ها تعلق دارد.(۱۶)



شکل ۳۷۴

گروه‌های باجگذاران را همیشه راهنمایی هدایت می‌کند که عصای دراز و طوقی در دست دارد. این راهنمایان یک در میان، با فواصل منظم، پارسی و مادی‌اند. هر قومی را سفیری جلودار است. معمولاً نمونه‌هایی از لباس‌های ملی خود، ظروف و زیور و آلات گرانبها (ـ لوحه‌ی ۸۴) و گردونه و انواع حیوانات، مانند نریان (اسب نر) و گاو نر و شتر و قوچ و بزکوهی افریقایی و زرافه همراه دارند. نظم یکنواختی رعایت نشده است. حیوانی عظیم‌الجثه گاهی در وسط و زمانی در آخر گروهی مجسم شده است. موضع آنان، به عمد، طوری انتخاب شده است تا رابطه‌یی آهنگین میان گروه‌های همجوار ایجاد شود. در همه جا، آشکارا سعی شده است که مجسمه در خدمت کلیت و تمامیت معماری باشد.

از یکصد و بیست و هفت قوم و قبیله‌یی که در شاهنشاهی هخامنشی ـ این عدد در کتاب استر آمده است ـ بیست و سه قوم تصویر شده‌اند. در آرامگاه داریوش، سی قوم نشان داده شده‌اند که از آن جمله‌اند مردم بالکان و ایونیه و جزایر رودس و قبرس. اما این اقوام اخیرالذکر در صف باجگذاران خشیارشا دیده نمی‌شوند. از همین جا، تاریخ این آثار معلوم می‌شود. پس از نبردهای «سالامیس» در ۴۸۰ ق‌م، «لیدِ» و «می‌کیل» (۴۷۹)، در

آرامگاه داریوش هنوز اثرات آن شکست آشکار نشده است، اما به‌زودی دیده خواهد شد. در «سالامیس» فقط قدرت نظامی ایران نبود که در هم شکسته شد، بلکه تمدن ایران نیز مغلوب تمدنی ممتازتر گردید.

در کتاب حاضر این گروه‌ها بدین قرار تصویر شده‌اند: در لوحه‌ی ۷۸، سوری‌ها که ظروف طلا و زیورآلات و گردونه‌یی که اسب‌های کوچک عربی آن را می‌کشند و مردم «اسپرده» (اهالی لیدیه) با انواع جامه‌ها و ظروف طلا و شمش طلا آورده شده‌اند. در لوحه‌ی ۷۹، سکاهای اروپایی با انواع جامه‌ها و نریانی فوق‌العاده زیبا هستند و تته‌کوش‌های ساکن پنجاب هند با انواع جنگ‌افزارها و گاو نری کوهان‌دار. لوحه‌ی ۸۰، کیلیکیایی‌ها هستند با یک جفت قوچ و انواع جامه، و هندوهای اهل سند که شمش طلا و تبرهای دو تیغه و خری وحشی و زیبا را همراه دارند. لوحه‌ی ۸۱، نمایندگان باکتریایی‌ها هستند با دو شتر دوکوهانه و نمایندگان حبشی‌ها (کوش) با دندان بزرگ عاج و زرافه.

این حیوانات در نهایت سادگی طرح شده‌اند و با این همه، هیچ‌یک از خصوصیات اصلی خویش را از دست نداده‌اند. اسلوب کار در حد اعلای زیبایی و کمال است، اما با اسلوب مجسمه‌ی حیواناتی که بخشی از معماری را تشکیل می‌دهند تفاوت اساسی دارند. مجسمه‌های عظیم، تنه‌های مضاعف حیوانات و همه‌ی انواع سنتی از دیر باز به جا مانده‌اند. حیواناتی که در صف‌های باجگذاران تجسم یافته‌اند آفریده‌های سبک و هنری فارغ و در منتها درجه‌ی شکوفایی خود است. سر شتر دوکوهانه‌یی که قیافه‌یی دل آزرده و ملول دارد یا شیری (در بخش ایلامی لوحه‌ی ۸۳) که غضب‌آلوده به دو بچه‌شیر پشت خود نگاه می‌کند شاهکارهای هنری بی‌مانندند.

آدم‌ها این چنین هنرمندانه مجسم نشده‌اند. وسیله‌ی عمده و اصلی تشخیص میان اقوام و مردم گوناگون انواع مو و لباس است. چهره‌ها، مگر در موارد استثنایی، مانند سیاه‌پوستان افریقایی، یکسان و همانندند. با نگاه دقیق آشکار می‌شود که تقریباً در تمام موارد تقلیدی که از جامه‌ها شده است درست و مطابق اصل نیست. همین مطلب درباره‌ی اشیای کوچکی که نمایندگان هدیه آورده‌اند نیز صادق است. گلدان‌ها و دستبندهایی که نمایندگان سوریه در لوحه‌ی ۸۲ هدیه آورده‌اند و آنچه مردم لیدیه در لوحه‌ی ۷۸ به همراه دارند با اشیای مشابه که ارمنیان و سکاها و دیگر اقوام ارمغان آورده‌اند کوچک‌ترین تفاوتی ندارد. حقیقت آنکه اینها اشیای مختص اقوام و ملل گوناگون که تابع شاهنشاهی بودند نیستند. مانند چهره‌های تجسم‌یافته که صرفاً آریایی است، این اشیا نیز از نمونه‌ی اشیای هخامنشی‌اند. این اشیای نمونه‌ی هخامنشی را از روی اشیای به‌دست آمده در گنجینه‌ی سیحون واقع در موزه‌ی بریتانیا و اشیای خیره‌کننده‌یی که در موزه‌ی ارمتیاژ سن‌پطرزبورگ قرار دارد می‌شناسیم.

گفت‌وگو درباره‌ی این‌گونه جزئیات پایان‌ناپذیر است. ما امروزه تمامی صف خراجگذاران را همچون یک اثر بزرگ هنری نقش‌برجسته می‌نگریم. اما باید در تخیل خود مجموعه‌ی ساختمانی تخت جمشید

را بازسازی کنیم (لوحه‌ی ۴۸). در بالای پله‌هایی که ده پا بلندی نداشت، ایوانی از ستون‌های سنگی سیاه با بیش از شصت پا ارتفاع و پیشانی بزرگ پوشیده از طلا و دیوارهای گچی سفیدرنگی قد برافراشته بود. در سرتاسر طول این دیوارها حاشیه‌ی بلندی از کاشی‌های لعاب دیده با رنگ‌های روشن و شفاف نصب بود و از بین کنگره‌های سفید رنگ آن آسمان همیشه آبی پیدا بود. در کلیت این معماری، مجسمه‌ها از جمله عناصر فرعی‌یی هستند که چون سنتوری کم‌مقدار می‌نمایند.

این رأی درباره‌ی تمام مجسمه‌سازی هخامنشی صادق است. مجسمه‌سازی هخامنشی همیشه بخش‌های معین از بنا را برجسته و چشمگیر می‌نماید، اما هیچ‌گاه وجودی مستقل ندارد. در واقع، همان نقشی را بر عهده دارد که مجسمه‌ها و تزیینات در بناهای پر زرق و برق دوران امپراتوری فرانسه بر عهده دارند.

هر یک از اصولی که در این‌گونه مجسمه‌سازی به‌کار گرفته شده از عمق کم و ظرافت نقش‌برجسته‌ها و تناسب‌ها گرفته تا تقسیم تصاویر بزرگ به چند بخش و آهنگ سنگین ترکیب‌بندی و افراط و قرینه‌سازی، همه و همه، از روی تعمد با این نیت و قصد انتخاب شده‌اند تا مجسمه‌سازی خدمتگذار معماری باشد و جمعی بناهای بزرگ به صورت مظهر سازگاری و پیوستگی و وحدت کامل شاهنشاهی در آید. پس باید نتیجه گرفت هنر هخامنشی آخرین مرحله‌ی تعالی هنر شرق‌باستان، آنگاه که سرانجام در حکومتی فراگیر انسجام یافته است، می‌باشد. به اینجاکه می‌رسیم این سؤال فاقد اهمیت می‌شود که آیا هنرمندان بیگانه نیز در آفرینش آن دست داشته‌اند یا نه.

ایرانیان چند قرنی بود که پا به صحنه‌ی تاریخ گذارده بودند، اما هنر آنان آغاز جریانی نوین نبود. درست است که دویست سال طول کشید تا هنر ایران هخامنشی به صورت نهایی درآمد، اما این هنر را نمی‌توان حاصل استعداد طبیعی و خصوصیات معنوی اصیل ایرانیان دانست. بخش عمده‌ی آن ادامه‌ی هنر اقوام و ملل باستانی‌تر است. خلاصه آنکه هنر هخامنشی، آن‌چنان که به دست ما رسیده، هنری کاملاً رسمی و درباری است که بر پایه‌های بیگانه بنا شده است.

نمی‌دانیم آیا هنر دیگری که مردمی‌تر بوده وجود داشته است یا نه. مجموعه اشیای کوچکی به دست آمده که آن را به طور معمول «ایرانی ـ یونانی» می‌نامند. شاید این اشیا را بعضاً هنرمندان ایونیه و سارد برای ایرانیان مقیم آسیای صغیر ساخته‌اند. از مقابر و آرامگاه‌های لیکیایی خبر داریم که سرشار از عناصر ایرانی، البته نه تخت جمشیدی، بودند. معدودی مجسمه نیز از «پندرمه» مقر ساتراپ‌های ایرانی مقیم کنار دریای مرمره به‌دست آمده است که خصلت ایرانی دارند، اما از نمونه‌ی مجسمه‌های تخت جمشیدی نیستند. سرانجام، قطعات مجسمه‌یی در حوالی یزد واقع در جنوب ایران کشف شد، که هنوز اطلاعی درباره‌ی آنها نشر نیافته است و در موزه‌ی ایران باستان تهران نگاهداری می‌شوند. اینها نیز متعلق به دوره‌ی هخامنشی، اما خصلتی سوا از نقوش برجسته‌ی تخت جمشید دارند. تعداد این اشیا هنوز به آن اندازه نرسیده است که بتوان

درباره‌ی آنها قضاوتی کرد. هنوز امید به اکتشافاتی که سبب حیرت و تعجب همگان شود از دست نرفته است.

چنین امید و انتظاری مانع این نتیجه‌گیری نیست که هنر هخامنشی نقطه‌ی پایان جریانی هنری است که در دورترین اعصار قدیمی و کهن آغاز شده بود. هنوز بعضی آثار معین دوره‌ی اخیر هخامنشی، یعنی دوره‌ی پس از اردشیر دوم، مورد مطالعه قرار نگرفته است. از این زمان به بعد، هنر هخامنشی با سرعتی باور نکردنی، که در تاریخ مشابه آن دیده نشده است، سقوط می‌کند و راه انحطاط را می‌پیماید. تا به آنجا که حتی آگاهی فنی و چیره‌دستی و مهارت ناشی از تجربه نیز از دست می‌رود و نابود می‌شود. هنر ایران باستان پیش از یورش اسکندر و تصرف ایران مرده بود و با مرگ هنر ایرانی، فرهنگ ایرانی نیز جان سپرد. این انحطاط و سقوط شدید هنری معلول پیروزی اسکندر نبود، بلکه علت آن بود. سوختن تخت جمشید به‌دست اسکندر اعلامیه‌ی نمادین واقعه‌ی اسفناک مرگ تمدن و فرهنگ شرق باستان بود.

فصل چهارم

دوره‌های اشکانی و ساسانی

در تاریخ پنج‌هزارساله‌ی شرق باستان زخمی عمیق‌تر از فتوحات اسکندر مقدونی نمی‌توان یافت. تا به حال شیئی باستانی متعلق به دوره‌ی پس از اسکندر پیدا نشده است که اثر این جراحت و بریدگی در آن دیده نشود.

در پای صفه‌ی تخت جمشید معبدی بنا شد (← لوحه‌ی ۸۵). معبدی یونانی نبود. در آن ایزدان کهن ایرانی پرستش می‌شد. با این همه درکتیبه‌های نذورات معبد که به زبان یونانی نوشته‌اند و نه فارسی باستان و یا فارسی میانه به جای اهورمزدا نوشته‌اند زئوس مجیستوس و به جای میترا نوشته‌اند آپولن و هلیوس و به جای آناهیتا[1]، آرتمیس و آتنه. در آیین پرستش میتراکه توسط سربازان رومی تا سواحل رود راین و بریتانیا شیوع یافت این‌گونه تبدیل نام‌های ایرانی به اسامی یونانی مرسوم بود، اما کسی نمی‌دانست که پس از هجوم اسکندر این گونه تطبیق دادن کیش مزدیسنا با مذهبی غیرایرانی به این سرعت انجام شده بوده است. قدیم‌ترین نمونه‌ی این‌گونه یکی کردن مذاهب در آرامگاه عظیم آنتیوخوس کماجنه، در حدود ۳۰ ق‌م، در نمروداغ دیده شده است. عجیب و غریب می‌نماید و باور نمی‌توان کرد دنیایی که دوهزاروپانصد سال سنت در پشت سر خویش داشت در ظرف چند سال معدود آن همه سابقه و دیرینه‌ی خود را به دور اندازد تا لباس عاریتی یونانی‌مآبی بر تن کند. اثر این یونانی‌مآبی، که به‌حق آن را با اروپایی‌مآبی امروز مقایسه می‌کنند، بسیار زودتر بروز کرد. این جریان در آن روزگار دوردست نیز، مانند امروز، باید آگاهانه روی داده و اقراری صریح و آشکار به شکست و مذلتی بی‌قید و شرط و بی‌حد و مرز بوده باشد. زیرا همان اندازه که تسلیم شدن سهل و آسان است، وام گرفتن و جایگزین کردن دشوار و مشکل می‌نماید. اما این عاریت گرفتن و تقلید کردن چه اندازه عمق داشت؟

1. Anahita

از این دوره به‌جز معدودی استثنا چیزی باقی نمانده است. نه چندان دور از تخت جمشید ویرانه‌های شهری که جای آن را گرفت، قرار دارد. شهری که شاید پیش از خرابی تخت جمشید به پا شده بود، شهر «استخر». اسم فارسی باستان آن «پارسه ـ استخره» بود که مفهوم «دژ فارس» را می‌رساند. آنگاه که دیودوروس سیسیلی می‌گوید: «در ۳۱۶ق‌م، سرداران اسکندر در تخت جمشید جلسه کردند تا ساتراپ‌های شاهنشاهی هخامنشی را میان خود تقسیم کنند.» مرادش تخت جمشید سوخته و ویران شده نبود. این جلسه و مذاکره در شهر استخر صورت می‌گیرد. چند سالی از این رویداد نگذشت که ایالت فارس یا پرسیس عملاً استقلال یافت و اداره‌ی امور آن را فرمانروایان محلی بر عهده گرفتند فرمانروایانی که ادعا داشتند از تبار هخامنشیان‌اند و خود را «فراتَداره»[1] به معنی پرستار آتش می‌خواندند. از آن پس تخت جمشید از خاطره‌ها رفت، به همان‌گونه که پیش از اسکندر مردم مغرب‌زمین از وجود آن بی‌خبر بودند.

ازکاوش‌های باستان‌شناختی که گاه و بی‌گاه در این محل به عمل آمده بود، بخشی از حصار استوار شهر که با خشت خام ساخته شده بود پیدا شد (لوحه‌های ۹۲ و ۹۳). این نوع حصار که برج‌های گرد آن را دیوارهایی نسبتاً کوتاه به یکدیگر متصل می‌سازد، ناشناخته است. مزغل‌های پنج‌اشکوبه‌یی نیز به‌جای مانده است که نسبت به حصار عقب‌نشینی دارند. معماری عجیب و غریب این شهر به لحاظ شکل خاص مزغل‌ها و طاقچه‌های آنها از یک‌سو، با معماری کهن خانه‌های ایرانی ارتباط و خویشاوندی دارد که نمونه‌ی آن «کعبه‌ی زردشت» واقع در همان نزدیکی (نقش رستم) است. از سوی دیگر، با طاقچه و قاب در زیربنای آتشکده‌ی مسجدسلیمان (لوحه‌ی ۹۳) متعلق به دوره‌ی اشکانیان و با نمای سرداب‌های خارگ[2] از دوره‌ی پالمیرا[3] در سده‌ی سوم میلادی[(۱)] مشابه در این دروازه، است. دروازه‌ی اصلی استخر بعضاً ازکوه طبیعی و بقیه‌ی آن با غولسنگ بنا شده بود. فنون هخامنشی باکیفیت هنری پایین‌تری به‌کار رفته است.

استخر در روزگار ساسانیان، تا نیمه‌ی اول سده‌ی سوم میلادی، پایتخت و ضرابخانه‌ی فارس بود. در آن هنگام، شهر اردشیرخوره یا فیروزآباد امروزی جای آن را گرفت. اما استخر تا ایام اسلامی مرکز ناحیه بود. چند ستون قاشق‌تراشی‌شده‌ی بی‌پایه و جرزهای یا سنگ‌قائم‌های پیش‌نشسته، محل نخستین مسجدی است که در استخر سر جای آتشکده‌یی بر پا شده بود. این سنگ‌های بزرگ از نوع سنگ‌هایی است که در بناهای هخامنشی به کار می‌رفت، و چنین می‌نماید که آنها را از معادن سنگ اطراف تخت جمشید نیاورده‌اند، بلکه از جمله مصالحی هستند که در بناهای هخامنشی خود استخر به کار رفته و دوباره در آتشکده‌ی زردشتیان مصرف شده بودند. استفاده کردن از مصالح ساختمان‌های موجود در بنای عمارت‌های جدید امری معمول در اوایل دوره‌ی اسلامی بود. اما این امر را در دوره‌های پیشین، یعنی دوره‌های اشکانیان و ساسانیان، نیز شاهدیم. و تقریباً به گونه‌یی عمومی چنین به نظر می‌آید که در دوره‌ی

1. *frātadāra* 2. Khārg 3. Palmyra

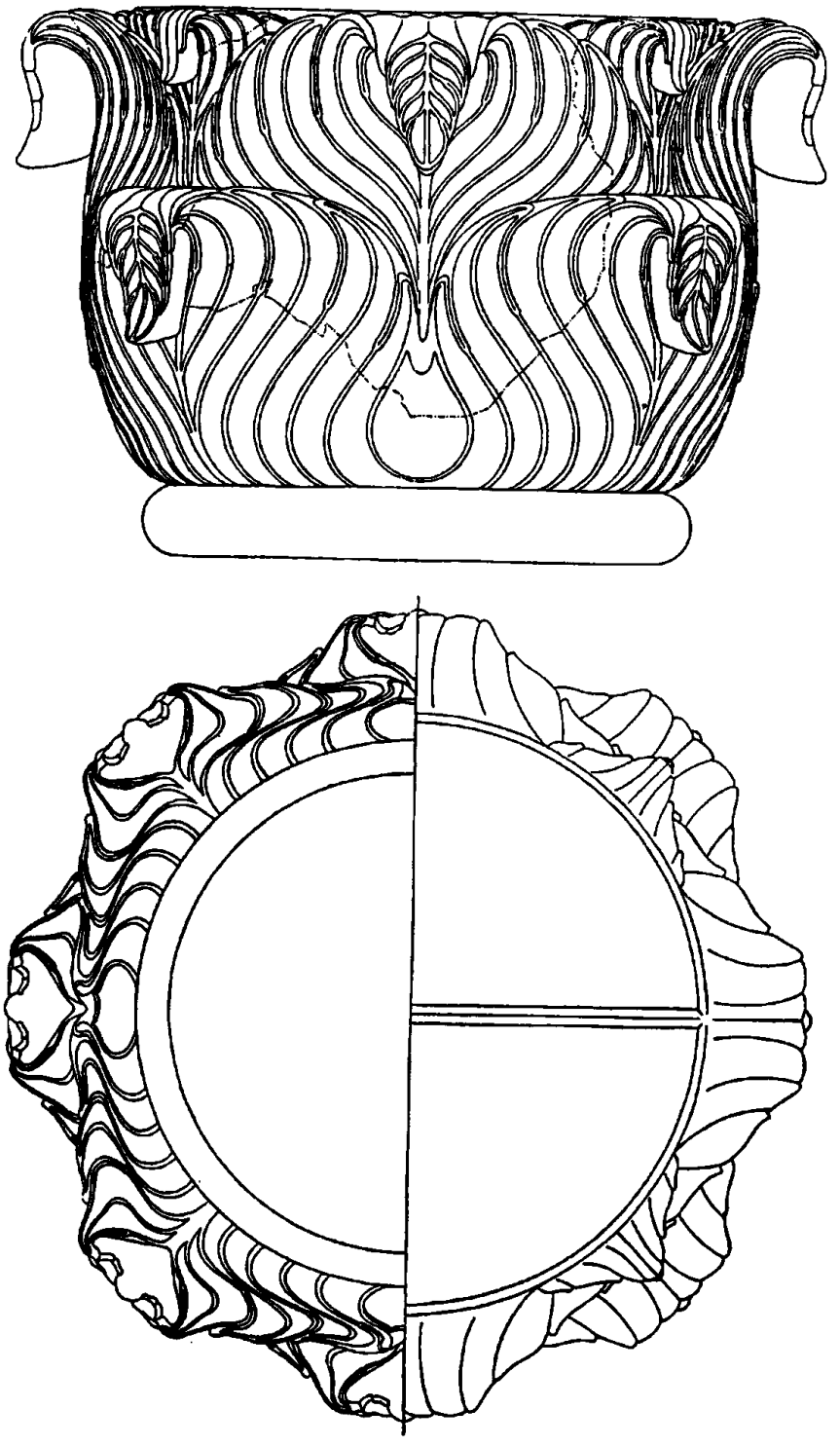
بعدی، شهر استخر با مصرف آنچه از روزگار گذشته به ارث برده بود گذران و معیشت می‌کرد.

در اوایل دوره‌ی اسلامی، از عمارت بزرگ دیگری استفاده می‌شده است که ظاهراً بـه هـمگان تـعلق داشته، اما نمی‌دانم واقعاً در آن چه می‌گذشته است. بنا صاحب ستون‌های بزرگی است که تنه‌یی صاف و ساده دارند. به‌خلاف ستون‌های تخت جمشید، ستون‌های این عمارت قاشق‌تراشی‌نشده‌اند و از نمونه‌ی کار سنگ‌تراشان هخامنشی نیستند. بلافاصله پس از فتوحات یونانیان، سنگ‌تراشی صیقلی و بسیار نرم و صاف از رواج افتاد. در هـندوستان نـیز ایـن‌گونه حـجاری، بـا هـمه‌ی کـیفیت بـالایی کـه داشت بـا آثـار به‌جامانده‌اش از دوره‌ی آشوکا، شاه مشهور هند در اواسط سده‌ی سوم پیش از مـیلاد، از مـیان مـی‌رود. ظاهراً در اثر آشوب‌های اجتماعی و سیاسی آن عصر، تربیت و آموزش پیشه‌وران و ارباب حرفه‌ها دچار نقص و رکود می‌شود.

از قرار معلوم می‌خواسته‌اند سر این ستون‌ها را به سبک سرستون‌های «قرنتی» (لوحـه‌ی ۹۰ و شکـل ۳۷۵) دربیاورند. اما سرستون‌های استخر فاقد به‌اصطلاح طوماری قرنتی، یعنی مشخصه‌ی سرستون‌های قرنتی است. شگفت‌انگیزتر آن است که این سـرستون‌ها فـاقد لوحـه‌ی زیـرین سـرستون‌انـد کـه مـعمولاً چهارگوش است. سطح گرد و مسطح این سرستون‌ها، به خلاف سرستون‌های یونانی، باعث تقویت سطحی که فشار تنه‌ی ستون را تحمل می‌کند نمی‌شود. به عبارت دیگر، این ستون‌ها فشار وارده بر خود را به شیوه‌ی ایرانی و نه به شیوه‌ی یونانی تحمل می‌کنند. هنر ایرانی آنچه را که در چشم بیننده‌ی عـامی چشـمگیر و جالب بود، یعنی تزیین برگ کنگری را، از معماری یونانی اقتباس کرد و به گونه‌یی ناهنجار بر سـتون‌های بومی محل پیوند زد تا آن را مطابق پسند روز و به خیال خود پیشرفته و امروزی بنمایاند. خلاصه آنکه، شکل و صورت بیگانه بر آنچه بومی محل بود ارجیحیت داشت و زیباتر تصور می‌شد.

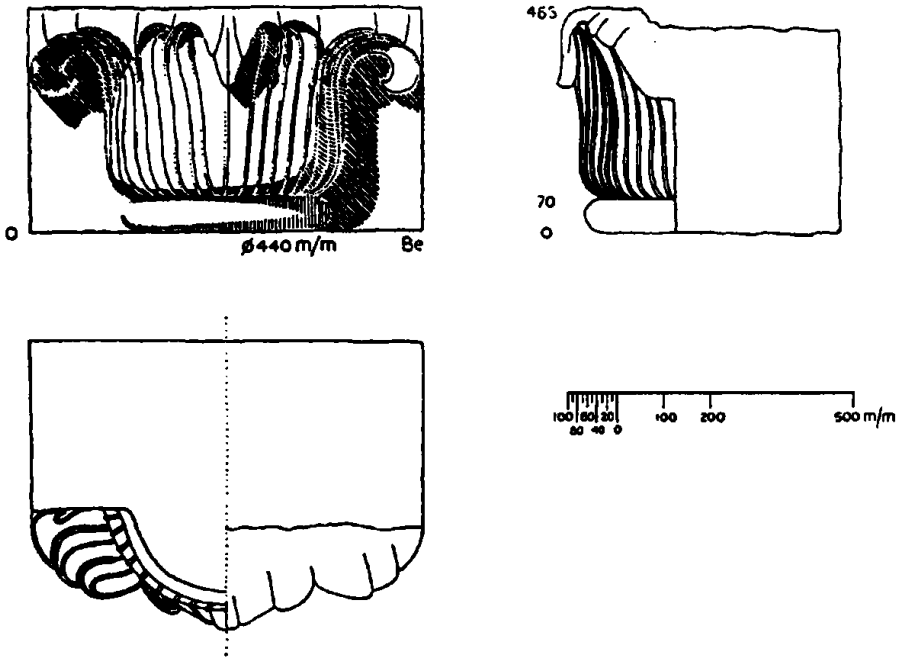
در آن روزگار، سرستون قرنتی که نمونه‌های معدودی از آن به جا مانده است، تازه و پیشرفته می‌نمود. برای مقایسه، تصویر یکی از بهترین و کهن‌ترین نمونه‌های آن در لوحه‌ی ۸۹ ارائه شده است. این نمونه به معبد بزرگ اوزنجه‌برج[1] واقع در کیلیکیه تعلق دارد و در سال ۱۹۰۷ آن را کشف کردم. بر طبق کتیبه‌ی آن، باید جزو آثار روزگار سلوکوس نیکاتور(۲) طبقه‌بندی شود. با وجود تمام خصوصیات باستانی که دارد، مانند پیوستگی خط کناره‌ساز برگ‌های کنگری و منحنی‌های برجسته و منقطع طوماری‌ها، نه تنها نمونه‌یی کامل، بلکه بهترین نمونه سرستون قرنتی است که تفاوت‌های فاحش میان نمونه‌های هم‌عصر یونانی و ایرانی خود را آشکارتر و مشخص‌تر می‌سازد. اما سرستون‌های استخر که احتمالاً در اوایل سده‌ی سوم برپا شده‌اند، علاوه بر آنچه گفته شد، ویژگی دیگری نیز دارند. برگ کنگری‌های آن که بسیار باستانی می‌نماید آن نمونه‌ی بدوی است که الگوی سرستون‌های اواخر دوره‌ی ساسانیان ــ مثلاً آنچه در طاق بستان در اوایل سده‌ی

1. Uzunja Burj



شکل ۳۷۵

هفتم میلادی ساخته‌اند ـ بوده است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۳۰). این خصلت باستانی بودن سرستون طاق‌بستان حکایت از این می‌کند که رابطه‌ی هنری میان ایران و غرب، از همان اوایل دوره‌ی پس از اسکندر، قطع شده بود. در مغرب‌زمین، در طی نهصد سال، تحولات گوناگون باعث می‌شود که سبکی کاملاً متفاوت جایگزین سبک باستانی شود. اما این سبک باستانی، در ایران منزوی شده، همچنان به حیات خویش ادامه می‌دهد.

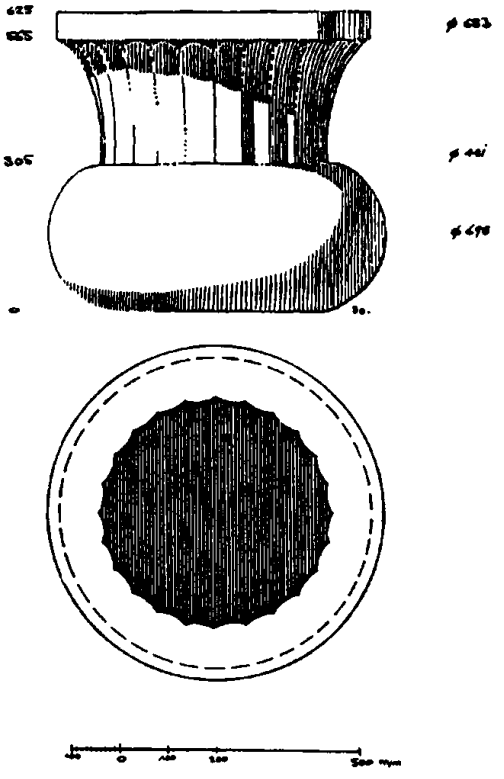


شکل ۳۷۶

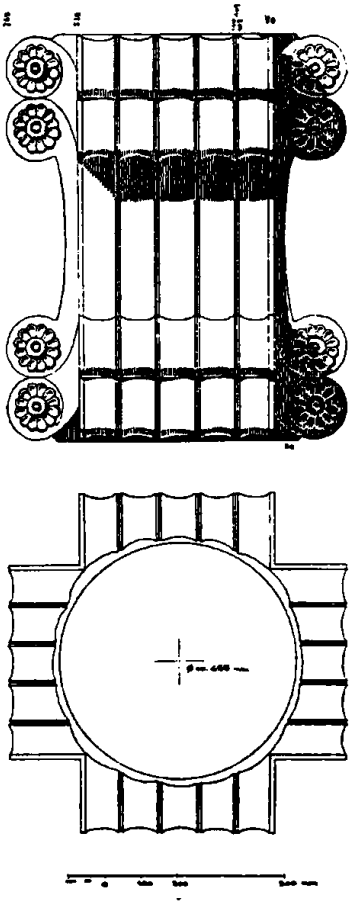
پاره‌یی از نیم‌ستون‌های همین بنا را در ترکیب‌بندی اولیه‌ی نمای دیواری کارگذاشته‌اند که پیشانی اندکی برجسته دارد. در میان اینها طاقچه‌هایی است که سر طاقچه‌ی آن به شکل نیم‌گنبد است. سرستون‌های این نیم‌ستون‌ها (لوحه‌ی ۹۰ و شکل ۳۷۶) ردیفی برگ کنگری، شبیه به برگ کنگری‌های ستون‌های تمام قد دارد. این سرستون‌ها را به طور اریب دو نیمه کرده‌اند که در نتیجه، سرستونی باید به صورت مثلثی بیرون بزند. اما چنین نشده و برگ میانی که باید، بدون حایل، بیرون بزند صاف و تخت شده است. در واقع، این نیم‌ستون‌ها هیچ باری را بر دوش ندارند زیرا پیشانی، به صورت برجستگی کم‌عمقی، تمام دیوار بالای ستون‌ها را دور زده است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۹۱). این شکل حد فاصل میان «سیمه»[1] یونانی و «ابزار ربع‌گردی» مصری است که در تخت جمشید به کار رفته است. فکر و اندیشه‌ی معمار کاملاً با اسلوب معماری یونانی ناسازگار است. معمار این بنا می‌خواسته از هر جهت نوآوری کند، اما نتوانسته است خود را

1. Sima

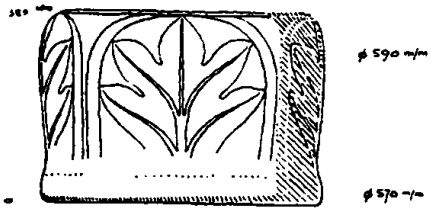
از قید و بند شکل‌های سنتی که مدت‌های مدید متحجر و ایستا شده بود آزاد سازد. او فقط صورت و مشخصات ظاهری هنر بیگانه را دیده و اقتباس کرده است بی‌آنکه کوچک‌ترین درکی از معنا و جوهر این هنر خارجی داشته باشد.



شکل ۳۷۸



شکل ۳۷۹



شکل ۳۷۷

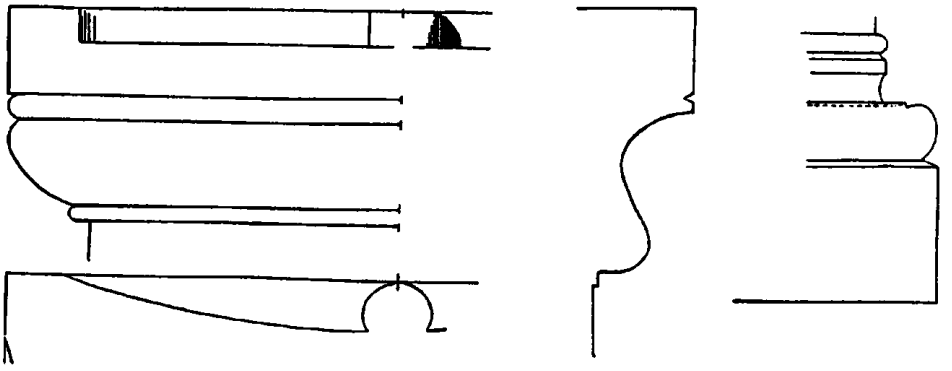
هفتم میلادی ساخته‌اند ـ بوده است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۳۰). این خصلت باستانی بودن سرستون طاق‌بستان حکایت از این می‌کند که رابطه‌ی هنری میان ایران و غرب، از همان اوایل دوره‌ی پس از اسکندر، قطع شده بود. در مغرب‌زمین، در طی نهصد سال، تحولات گوناگون باعث می‌شود که سبکی کاملاً متفاوت جایگزین سبک باستانی شود. اما این سبک باستانی، در ایران منزوی شده، همچنان به حیات خویش ادامه می‌دهد.

در مسجد استخر پایه و سرستونی از نوع کاملاً متفاوتی نیز پیدا شد (لوحه‌ی ۹۱). این پایه (شکل ۳۷۷) مانند پاستون‌های هخامنشی ناقوسی‌شکل است، اما با برگ کنگری زمختی که کاملاً مسطح بوده و جای برگ‌های آویزان نمونه‌ی اولیه را گرفته تزیین شده است. سرستون (شکل ۳۷۸) از شالی مرتفع با ابزار قاشقی یا برگ تشکیل می‌شود. این شکل از سرستون‌های واقعی تخت جمشیدی مشتق شده است. مراد سرستون نخلی شرقی کهن می‌باشد که شال مرتفع آن هم‌سطح با ناحیه‌ی زیرین برگ‌های فروریخته است. این شکل در هنر معماری ایران پس از اسکندر دوام آورده بود. در دوره‌ی ساسانیان، پایه‌ها و سرستون‌های چهار ستون گوشه‌های برج «پایکولی» همین شکل را دارد و بعدها نیز در دوره‌ی اسلامی، سرستون‌ها و پاستون‌های سامرا همین گونه‌اند. این شکل‌ها آن‌چنان خصلت معماری هخامنشی را در خود حفظ کرده‌اند که باید بلافاصله پس از پیروزی یونانی‌ها آفریده شده باشند. همان‌گونه که در شکل ۳۷۹ دیده می‌شود، غلاف مارپیچی ستون‌های هخامنشی نیز دوام آورد و هیچ‌گونه تغییری هم در آن به وجود نیامد، مگر ناهنجاری ناشی از ضعف فنی و اجرای ناشیانه.

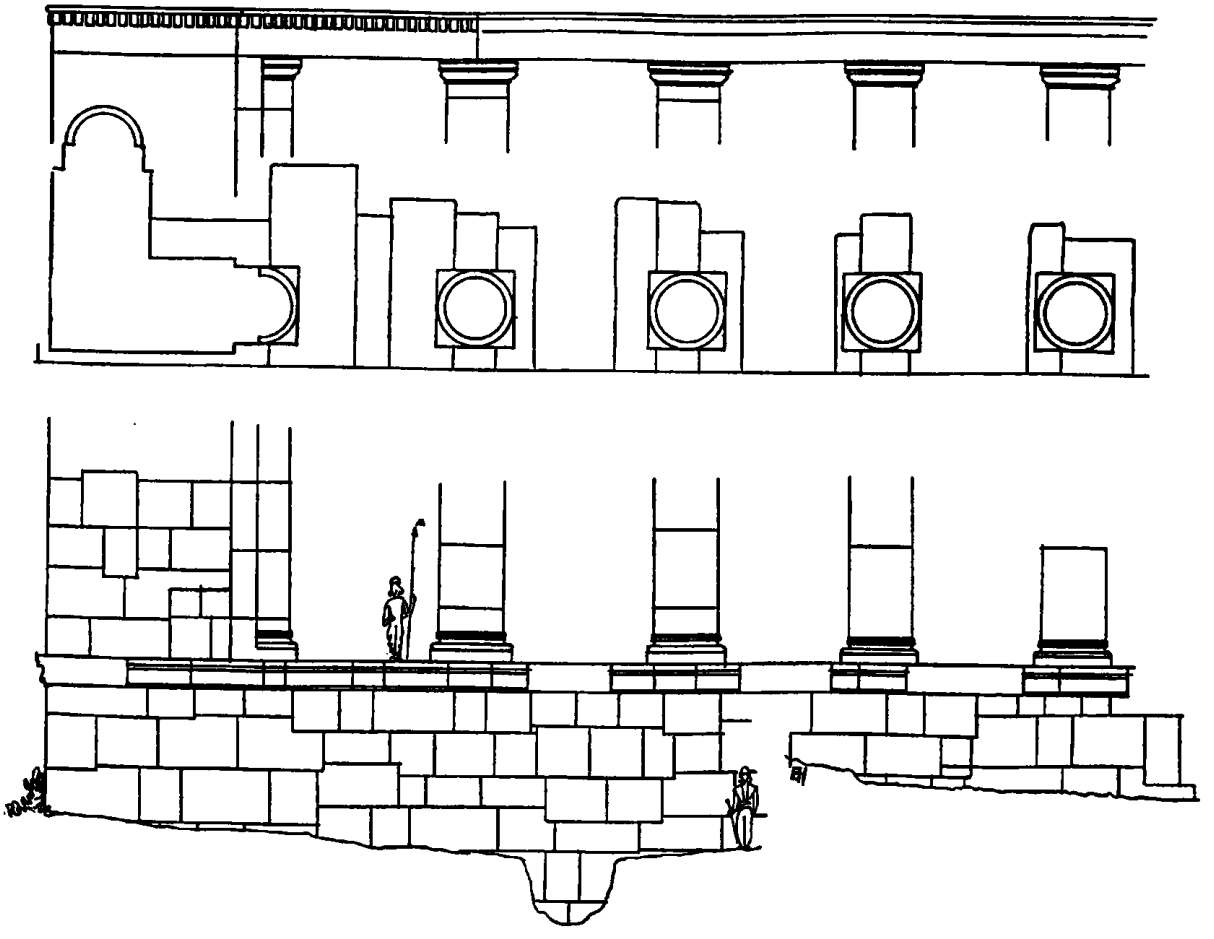
خرابه‌های کنگاور ــ میان راه کرمانشاه و همدان ــ و «خورهه» در محلات و جنوب غربی قم را باید با ویرانه‌های استخر در یک گروه گذاشت. تا به‌حال از هیچ یک از این ویرانه‌ها کتیبه‌یی به دست نیامده است، هرچند در آن روزگار کتیبه‌نویسی به زبان یونانی رایج بود. در منابع ادبی تنها از معبد کنگاور نام برده شده یعنی در کتاب «منازل پارتی»[1] که کتابی درباره‌ی جغرافیای نظامی است و «ایزودور اهل خراکس» آن را به امر آگوست، در سال یکم پیش از میلاد تألیف کرد. در این کتاب، «ایزودور» از معبد مشهور «آرتمیس»، یعنی «آناهیتا»، در کنگاور صحبت می‌کند. از عمر این معبد در آن زمان دست‌کم دویست سال گذشته بود.

ابعاد وسیع وجه مشترک بناهای استخر و کنگاور و خورهه است. معبد کنگاور بایستی دقیقاً وسعت معبد آفتاب پالمیرا، یکی از بزرگ‌ترین معابد مشرق زمین، را داشته باشد. وجه مشترک دیگر، کاربرد غولسنگ در بنا است که میراث به‌جا مانده از هخامنشیان، اما فاقد مهارت و چیره‌دستی سنگتراشان آن دوره بود. این خصوصیات وجه تمایز این گروه ساختمان‌ها از بناهای کاملاً مشخص پارتیان است که در مغرب و بابل و آشور با آجرهای نسبتاً کوچک و در شرق به صورت عمارات کوچک‌تری با خشت خام ساخته بودند. این تفاوت‌ها بیش از آنکه ناشی از تفاوت‌های محلی باشد، حاصل دوره‌های گوناگون است. سه بنای برپاشده در مغرب ایران، یعنی استخر و کنگاور و خورهه، از بناهای احداث‌شده در بین‌النهرین و مشرق ایران کهن‌ترند. این سه بنا را که در فاصله‌ی سال‌های ۳۰۰ تا ۱۵۰ ق‌م بنا شده‌اند می‌توان در زیر عنوان «بناهای سلوکی» طبقه‌بندی کرد. اگر این‌گونه طبقه‌بندی پذیرفته شود می‌توان گفت که تا به‌حال، بنایی از دوره‌ی اشکانیان در مغرب ایران پیدا نشده است.

1. Mansiones Parthicae

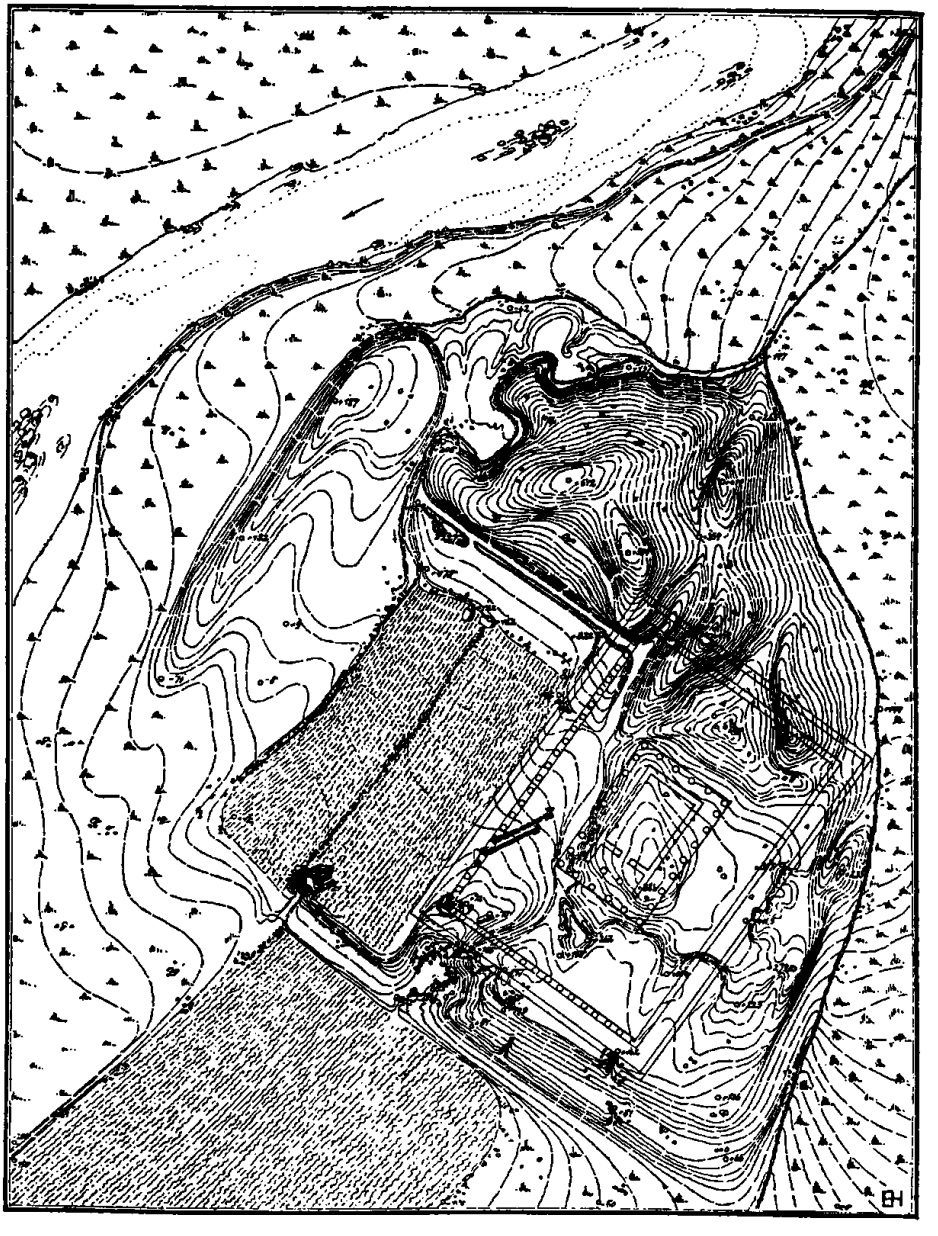


شکل ۳۸۱



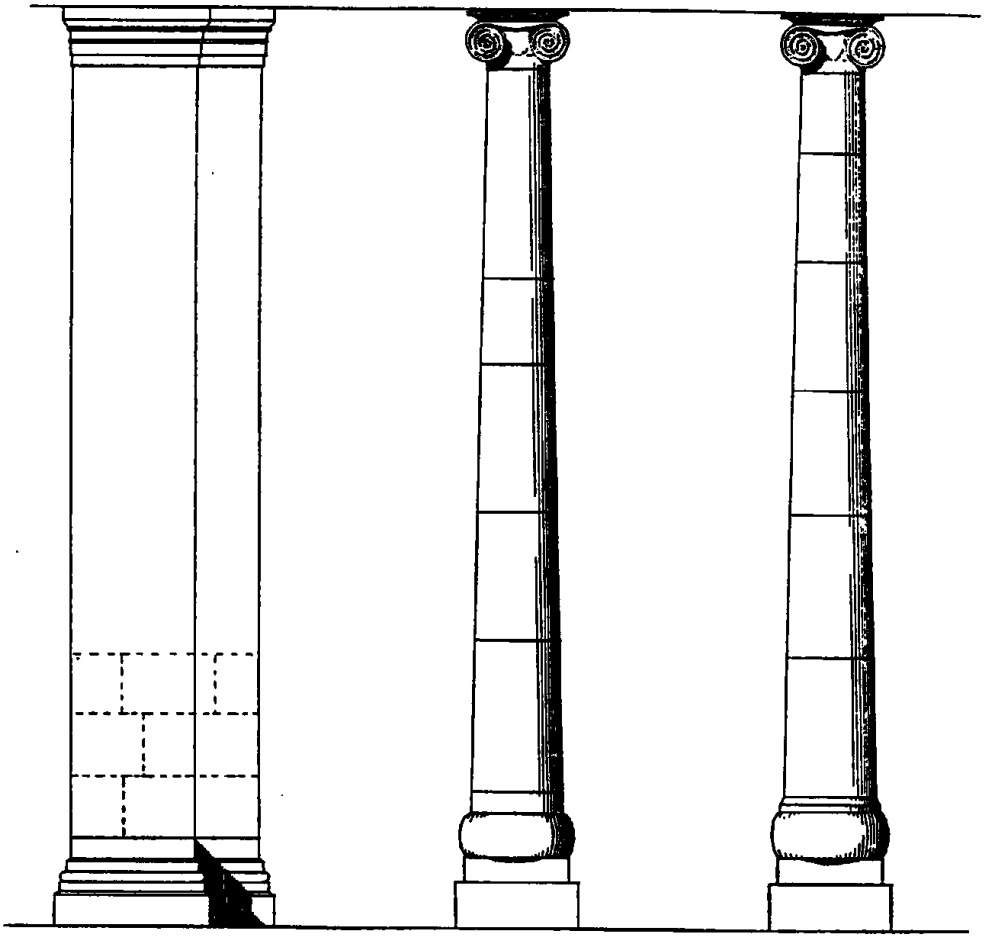
شکل ۳۸۰

تجزیه و تحلیل اشکال گوناگون معماری کنگاور (شکل ۳۸۰) ـ سرستون‌های «دوری» همراه با سرستونی قرنتی (لوحه‌ی ۸۷) و پاستون‌هایی با شکلی نامعهود همراه با تنه‌های صاف همان ستون‌ها (شکل ۳۸۱) ـ بر درستی این تاریخگذاری گواهی می‌دهد. معماری هلنیستی در مشرق‌زمین با شکل‌های مخلوط و ناجور آغاز می‌شود. کافی است نگاهی شود به ستون‌های بطلمیوسی و بقایای دیوارهای بنی‌امیه در دمشق. این شکل‌های مخلوط و ناهنجار را اسلوبی کلاسیک جانشین می‌شود منتج از تحول قوانین معماری رومی است.



شکل ۳۸۲

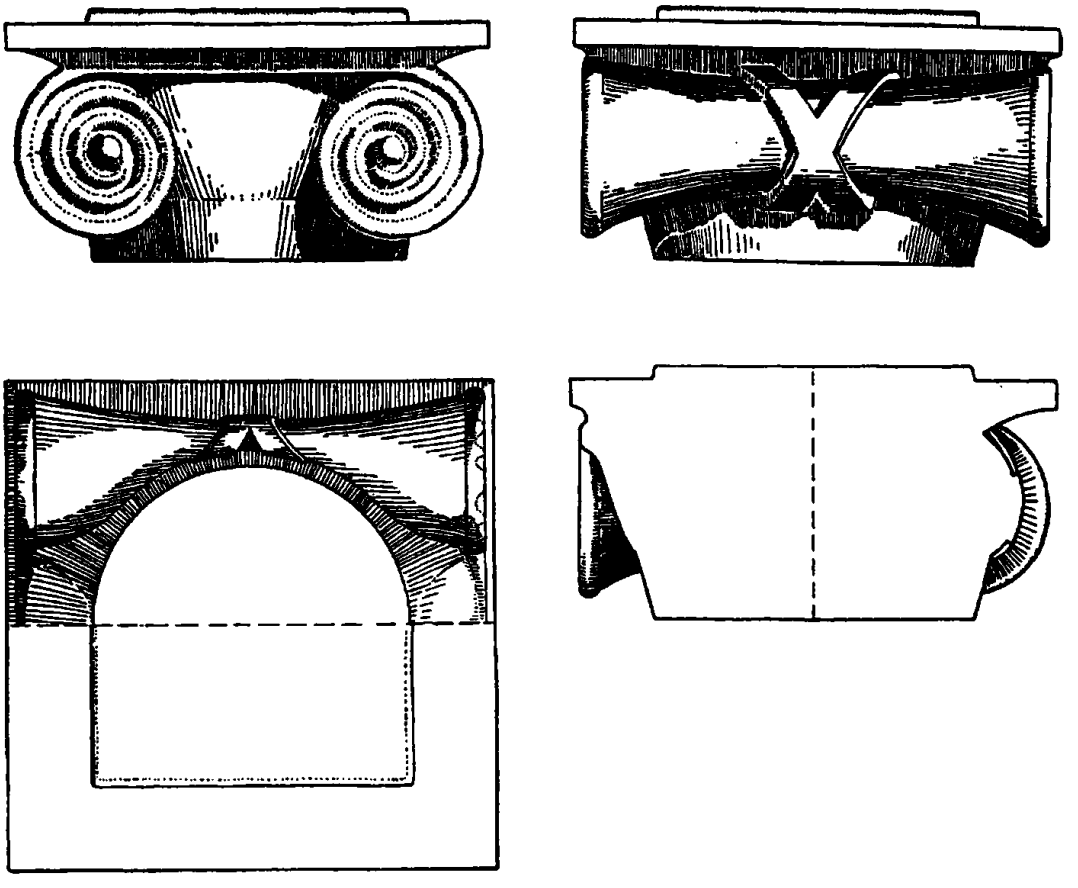
دره‌ی خورهه، که سومین بنای مورد بحث در آنجا بر پا شده بود، پوشیده از تاکستان و تپه‌های ناحیه‌ی معبد (شکل ۳۸۲) انباشته است از قطعات شکسته‌ی خمره‌های شراب. در همه جا قطعات سنگ مربع، که بر روی آنها کار شده، دیده می‌شود و به‌آسانی می‌توان دیوار پیرامون معبد را (لوحه‌ی ۸۸) ردیابی کرد. خود معبد در محوطه‌یی ستون‌بندی‌شده واقع بوده که هنوز کاوش باستان‌شناسی در آنجا صورت نگرفته است. ایزودور می‌گوید معبد کنگاور به آرتمیس (آناهیتا) اختصاص داشته است. ایرانیان فرشته‌یی که با درخت انگور و شراب ریختن رابطه داشته باشد ندارند و چون تاریخ بنای معبد خورهه را مربوط به دوره‌ی سلوکیان دانستیم، شاید بتوان حدس زد که این معبد مخصوص «دیونوسیوس»، ایزد یونانی بوده است.(۳)



شکل ۳۸۳

دو ستونی که هنوز در این محل برپا است و به دیوار پیرامون معبد، در حوالی گوشه‌ی جنوبی آن تعلق دارد، (شکل ۳۸۳) عجیب و غریب می‌نمایند. پاستون‌هایی که مظهر انحطاط هنر معماری‌اند از دو پاسنگ

بلند و شالی بلندتر تشکیل می‌شود. شال از پاسنگ بالایی قطورتر است. این نوع بومی ایران است و نمونه‌های آن در ایران پیش از هخامنشی فراوان بود و با مصرف شدن در پاسارگاد و تخت جمشید جنبه‌ی رسمی و شرعی پیدا کرد. تنه‌ی ستون‌ها همانند ستون‌های استخر و کنگاور صاف است.



شکل ۳۸۴

در استخر قصد داشته‌اند سرستون‌ها را با اسلوب قرنتی و در کنگاور با اسلوب «دوری» بسازند. در اینجا با نوع سوم سرستون یونانی، یعنی سرستون نوع «ایونیه»، سر و کار داریم (لوحه‌ی ۸۹ و شکل ۳۸۴). اما نمونه‌ی زشت و بدی از سرستون ایونیایی است. همان‌گونه که آن دو نوع دیگر نیز از نمونه‌های کراهت‌آور قرنتی و دوری می‌باشند. همان شکل بومی سنگ‌های پاکارقوس ایرانی، که در آرامگاه‌های قزقپان و دائو دختر در حدود سال ۶۰۰ ق‌م دیدیم، از میان شکل‌های یونانی سر زده است و از همین رو، این‌گونه عجیب و نامأنوس می‌نمایند. روی‌هم‌رفته، این هر سه نوع حاصل برداشت‌های ناشیانه و غلط از نمونه‌های یونانی است. برداشت غلطی که در اثر دیرینه‌گرایی مزمن پیدا می‌شود.

اندازه‌ی ستون‌ها از آنچه گفته شد نیز آموزنده‌ترند. قد ستون واقعی ایونیایی در آغاز هشت برابر قطر آن

است و هیچ‌گاه از ده برابر تجاوز نمی‌کند. ستون‌های خورهه یازده برابر قطر خود ارتفاع دارند. دلیل چنین مقیاسی تناسب آن با ستون‌های باریک چوبی است. ویژگی اصلی اندیشه‌ی یونانی چه در زندگی و چه در هنر رعایت تناسب‌ها است. چون ایرانیان در صدد تقلید از یونانیان برآمدند، همان‌گونه که امروز سعی وافر دارند در همه چیز از اروپا و دنیای غرب تقلید نمایند، از درک معنی و اهمیت تناسب‌ها عاجز ماندند و تنها به شباهت و همانندی ظاهری بسنده و دل خوش کردند و از ژرفا و عمق آنچه تقلید می‌کردند و می‌کنند غافل ماندند و می‌مانند. نتیجه‌ی این تقلید، هنری ــ اگر بتوان آن را هنر نامید ــ زشت و ناهنجار است که نه ایرانی است و نه یونانی. هنری فاقد هرگونه ارزش زیباشناختی که فقط از نظر تاریخی و روان‌شناسی درخور توجه و مطالعه است.

این خرده‌گیری تنها دیدگاه هنر معماری را دربر می‌گیرد و باید آن را از زاویه‌ی دید رشته‌های هنری دیگر، مثل مجسمه‌سازی، نیز سنجید. در پرستشگاه واقع در پایین صفه‌ی تخت جمشید، بر روی لغازهای سنگی پنجره‌یی، امیری و همسرش تصویر شده‌اند (لوحه‌ی ۸۶). هر چند نقوش تصویرشده آسیب دیده و ساییده شده‌اند، اما از روی شباهت آنها با سکه‌های به دست آمده می‌دانیم که یکی از نخستین «فراتـداره»هـای استخر اند، دودمانی که احتمالاً پس از ۳۰۰ق‌م به امارت رسیده بود. جای مجسمه، یعنی دیوار درگـاه، محل سنتی مجسمه‌ها و نقوش در تخت جمشید است. از دست راست برافراشته و برسمی که در دست چپ است، استنباط می‌کنیم که مرد تصویرشده، همانند آرامگاه‌های مادی دکان داود و سکاوند و ورقه‌های طلای تصویردار گنجینه‌ی سیحون، در حال نیایش است. ظاهراً باید از دوره‌ی پیش از کیش زردشت ملهم باشد. شاهانی که در آرامگاه‌های هخامنشیان تصویر شده‌اند نیز دست راست خود را برافراشته‌اند، اما در دست چپ برسم ندارند. این همان حالت و طرز برخورد مخصوصی است که درگات‌های زردشت، «استانه زسته»[1] خوانده شده است. برسم در دست نگرفتن شاهان هخامنشی در نقش‌های نمای آرامگاه‌ها می‌تواند حکایت از این کند که کیش زردشتی شاهان هخامنشی از خلوص بیش‌تری برخوردار بوده است. واژه‌ی برسم نخستین بار در یکی از کتیبه‌های خشیارشا دیده می‌شود. احتمال می‌رود کاربرد برسم که از رسوم کهن مغ‌ها بوده است، در عصر او دوباره رواج یافته و وارد کیش زردشت شده باشد.

بر دیوار مقابل تصویر، به‌عکس تخت جمشید، تصویری همانند منعکس نشده است. نقش‌برجسته‌ی مقابل، نگاره‌ی همسر او یعنی نخستین و تنها زنی است که تصویرش به رغم منع شدید هـخامنشیان در تصویرکردن زنان، مجسم شده است. زن نیز همان وضع و هیبت را به خود گرفته است. لباسی که بر تن دارد دراز و تا قوزک پایش می‌رسد و بالاپوش یا شنلی بر روی آن پوشیده است. چین‌های لباس با خـط‌هایی زمخت و سست حجاری شده است. این دو مجسمه یا نقش‌برجسته به لحاظ هنری، به گونه‌یی تأسف‌آور،

1. Ustānazasta

حقیر و کم‌بها می‌باشند. در واقع، پسرفتی است به سوی روش‌های سست و ناشیانه‌ی بدوی. در این آثار، آن توانایی هنری که نقش‌برجسته‌های تخت جمشید را آفریده بود نابود شده است. پیکره‌ها سطوحی مرده و بی‌حرکت‌اند که بر رویشان تزییناتی با اندکی برجستگی نسبت به زمینه‌ی سطح آنها پیاده شده است.

حیرت‌انگیز است که چه‌گونه در فاصله‌ی کوتاه یکی دو نسل، هنری توانا و قدرتمند تمام نیروی خود را از دست می‌دهد و با از دست رفتن مهارت و چیره‌دستی، قدرت تشخیص هنری نیز از میان می‌رود. هنرمند ایرانی از سنت‌های باستانی و موروثی خودش روگردان و بر آن می‌شود تا شیوه‌ی هنر یونانی را تقلید نماید. نتیجه‌ی این تلاش طرحی سست و نقشی بی‌مایه و سترون است. به نظر می‌رسد که در این دوره، آموزش و تعلیم هنرهای دستی و صنایع ظریفه به‌کلی ترک و منسوخ شده بوده است.

نمونه‌های به‌جا مانده از آن روزگار کم و معدود است و از این بابت کسی ضرر نکرده است. در خود ایران، تنها نمونه نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان واقع در پایین کتیبه‌ی مشهور بیستون داریوش است. درباره‌ی این نقش‌برجسته به علت اهمیت تاریخی و نه کیفیت و خصوصیات هنری آن صحبت خواهیم کرد. در آنجا دو نقش وجود دارد. یکی از آنها به فرمان مهرداد دوم یا مهرداد کبیر و دیگری به دستور گودرز دوم (لوحه‌ی ۱۰۷) احداث شده است.

کتیبه‌یی به فارسی امروزی، که در سده‌ی هیجدهم میلادی در طاق‌بستان ایجاد شد، بخش عمده‌یی از یادبود مهرداد دوم را محو ساخت. اما با کمک طرحی که آقای م. گرلوت[1]، همسفر شاردن و سفیر ونیز در سال ۱۶۷۳، از این نقش‌برجسته برداشته بود توانسته‌اند نقش‌برجسته را بازسازی کنند تا از مضمون آن آگاه شویم. مانند نوشته‌های بالای برخی از نقش‌های برجسته‌ی هخامنشی، در اینجا نیز اسم چهار نفری آورده شده است که در حضور شاه ایستاده‌اند. شاه در سمت راست ایستاده و خود را «شاه بزرگ» می‌خواند. این اثر باید پیش از ۱۱۰ ق‌م ایجاد شده باشد. در این سال است که مهرداد به خود لقب مطنطن «شاه شاهان» را می‌دهد. نخستین کسی که روبه‌روی شاه ایستاده «گودرز» ساتراپ ساتراپ‌ها و امیر هیرکانیه (گرگان) است که بعدها با عنوان «گودرز اول»، در بخشی از شاهنشاهی پارتیان، جانشین مهرداد دوم شد. اسم نفر دوم را نتوانسته‌اند بازسازی کنند اما لقبی ندارد و این مطلب حاکی از آن است که شخصیتی مشهور بوده و نیازی به لقب نداشته است. نفر سوم «مهرداد» نام دارد با لقبی که مفهوم «مورد اطمینان» را می‌رساند. از این لقب حدس می‌زنند که شاید نیای خاندان مشهور «مهران» بوده باشد که در ایالت «راگا» یا ری، تهران امروزی، فرمانروایی داشتند. نفر چهارم «کوفه‌ساتس»[2] نام دارد. اسمی که فقط یک بار در تاریخ ایران دیده می‌شود. صورت جدیدتر این اسم «کهزاد» است که در شاهنامه‌ی فردوسی در رابطه با سیستان آمده است. باید با ویرانه‌های واقع در «کوه خواجه»، در میان دریاچه‌ی هامون سیستان، مربوط باشد، زیرا سیستان مقر خاندان

1. M. Grelot 2. Kophasates

مشهور اشکانی «سورن» بوده است. یکی از سورن‌ها در نبرد «کرهه» واقع در بین‌النهرین بر کراسوس، امپراتور روم، پیروز شد. شاید کوفه‌ساتس یکی از اولین اعضای این خاندان بوده است. هرچند تمام آنچه درباره‌ی این چهار نفر آمد حدسیات است، اما تردید نمی‌توان داشت که مضمون این نقش‌برجسته اظهار اطاعت و انقیاد چهار فئودال بزرگ محلی نسبت به شاه بزرگ است. مهرداد دوم، بنیان‌گذار واقعی شاهنشاهی پارتیان، تشکیلات ملوک‌الطوایفی کشور را آفریده بود. ظاهراً معنای این صحنه‌ی حجاری شده در طاق‌بستان مراسم اعطای منصب و مقام به چهار خاندان بزرگ است. این گونه شمایل‌سازی نمادین در هنر ساسانی ادامه یافت. از آن جمله است نقش‌برجسته‌های «اردشیر اول» و «بهرام دوم» و «بشقاب نقره خسرو اول» که گاهی می‌گویند تجسمی است از رویداد تاریخی و واقعی (لوحه‌ی ۱۰۸ بالا). همین‌گونه صحنه در نقاشی‌های قصر «عمره» متعلق به اوایل دوره‌ی اسلامی، معنای «شاه عجم» را می‌دهد.

در هیچ‌یک از این نقش‌ها و آثار اندیشه‌ی هنری نوینی را نمی‌توان یافت. تکرار ملال‌آور اشخاص و حرکات دست آنان همه بر طبق سنت ایران باستان است. گاهی جامه‌ها و سر اشخاص با اسلوب نوین طرح شده‌اند. چون نقش‌های برجسته بر روی سنگ کوه حجاری شده‌اند حق این است که تا سرحد امکان مجسمه‌وار باشند. اما نه تنها مجسمه انحنایی ندارد که از درون نقش‌برجسته بیرون زده باشد، بلکه مانند مجسمه‌های «فراتّداره» فقط دو بُعد دارد. به جای آنکه نقوش را از سنگ دربیاورند، زمینه را تراشیده‌اند و آن‌گاه با خطوطی سست و نامطمئن روی آن حکاکی و کنده‌کاری کرده‌اند. در مجسمه‌سازی بر روی صخره‌ی طبیعی، نقش‌ها را باید بر اساس قواعد تصویرسازی آفرید. اما در این یادبود ملی که به افتخار بزرگ‌ترین شاه آن زمان ایجاد شده است، اثر هنری فقط از فقر اندیشه و نبود چیره‌دستی هنرمندانه خبر می‌دهد.

دومین نقش‌برجسته‌ی بیستون صحنه‌ی نبرد میان سه سوار است. اسم سواری که در میان قرار دارد و در بالای سرش حجاری شده «گودرز گشوادگان»[؟] است. باید گودرز دوم از بازماندگان «ساتراپ ساتراپ‌های» نقش‌برجسته‌ی اولی باشد. گشوادگان اسم فامیل است و نخستین بار، در یکی از سرودهای زردشت [فروردین یشت؟] آمده است و همچنین در یکی از کتیبه‌های داریوش. تاریخ این خاندان را شاید بتوان تا یکهزار و دویست سال دنبال کرد. تاسیت رویدادهای ایام سلطنت گودرز دوم را در تاریخ خود ذکر کرده است. گودرز دوم که ظاهراً از دودمان اشکانیان نبود، در اصل و تبار از اخلاف «هیرکانیه» (پسر گیو) بود. او دو بار شاه می‌شود، یک‌بار در سال‌های ۴۰-۴۱ و دیگر بار در سال‌های ۴۳-۵۱ میلادی. در سال ۵۰، او توفیق یافت تا یکی از شاهزادگان اشکانی به نام مهرداد را، که به تحریک رومی‌ها مدعی سلطنت شده بود، در پای کوه بیستون شکست دهد. این نقش‌برجسته از مبارزه‌ی تن به تن دو سوار، بنای یادبودی نمادین به افتخار آن پیروزی است. خلاصه کردن رویدادی تاریخی در قالب نقشی نمادین از سنت‌های دیرین مشرق‌زمین است. برای مثال، در اوایل هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، همین معنا را در نقش‌برجسته‌های

«سر پل» و دربند گور شاهدیم. در هنر یونانی رسم بر این بود که از مضمون لحظه‌ی هیجان‌آوری که هنوز نتیجه‌ی نبرد معلوم نشده بود برای بنای یادبود استفاده کنند. در اینجا سنت کهن شرقی را با ظاهر یونانی آراسته‌اند. علامت پیروزی شناور بر بالای سر شاه یکی از پیش‌پاافتاده‌ترین ویژگی‌های هنر یونانی است. غلامی سوار بر اسب دنبال شاه است و نیزه شاه سینه‌ی مهرداد، دشمن او را شکافته، و اسبش سکندری خورده است. تصاویر مشرق زمینی در ذهن تماشاگر راجع به سرانجام داستان تردیدی باقی نمی‌گذارد.

در همان حوالی طاق‌بستان، نقش‌برجسته‌یی نه چندان ظریف بر تخته‌سنگی بزرگ تراشیده‌اند. در این نقش، اشخاصی راکه در حال نیایش می‌باشند بر سه طرف تخته سنگ تصویر کرده‌اند. یکی از آنان در شکل ۳۸۵ نشان داده می‌شود. مردی است که جامه‌ی پارتی بر تن دارد و ظاهراً مشغول انداختن بوی خوش در آتشدان کوچکی است. مضمون پرستندگانی که در حال نیایش‌اند یکی از رایج‌ترین موضوعات هنر اشکانی است که در دوره‌ی ساسانیان از رواج می‌افتد و دیگر دیده نمی‌شود.

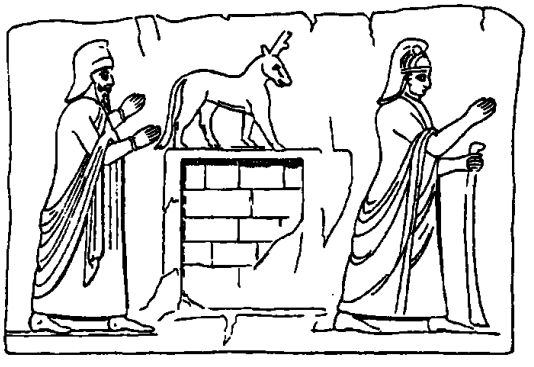


شکل ۳۸۵

در دروازه‌های میدان شهر اشکانی «اسور»[1] دو ستون سنگی بود که اکنون در موزه‌ی استانبول‌اند (لوحه‌ی ۱۰۵). این ستون‌ها کار دست هنرمندان ایرانی نیستند، اما حال و هوای ایرانی دارند. یکی از آنها نیمرخ نیایشگری در حال تعظیم است و به جای برسم ایرانی، شاخه‌ی نخلی در دست دارد. دیگری پیکری است از روبه‌رو ایستاده و بر انحنای بیش‌تر، که دست راست خود را برای دعا یا تبرک کردن برافراشته و دست چپ را بر روی شمشیرش گذاشته است. هر دو ستون کتیبه‌یی دارند که هنوز، تا آنجایی که اطلاع دارم، کسی موفق به گشودن رمز آنها نشده است. باید به اوایل تاریخ میلادی تعلق داشته باشند. نقش‌برجسته‌ی اینها مرتفع‌تر و به عبارت دیگر، از نظر هنری از نقش‌برجسته‌های استخر و بیستون هنرمندانه‌تر و ارزشمندتر است. هنرمندانی که این نقش‌برجسته‌ها را به جا گذاشته‌اند ایرانی نبوده‌اند، اما آثار آنها از نوع ایرانی و بنابراین، کم‌ارزش است.

1. Assur

مقبره‌ی «آنتیوخوس کماجنه» در «نمرود داغ» به همین ایام تعلق دارد. در حدود ۳۰ق‌م، تمام کوهی را تراشیده و به صورت یادبودی فناناپذیر درآورده‌اند که اطراف آن را مجسمه‌های غول‌پیکر تراشیده از غولسنگ‌ها فراگرفته است. این مقبره را نیز، که در جنوب‌شرقی «الپو»[1] و مرز ارمنستان قرار دارد، نمی‌توان اثری ایرانی دانست؛ اما خصیصه‌های ایرانی آن فراوان است. ظرافت و چیره‌دستی هنری به‌کار رفته در اینجا به‌مراتب از مجسمه‌های ایرانی بیش‌تر است. اما انواع مجسمه‌های آن، مانند مجسمه‌های تصویرشده در لوحه‌ی ۱۰۵، ایرانی‌اند. شاه آنتیوخوس در سمت چپ، به نیایش ایزد میترا در طرف راست، مشغول است. ساختن این‌گونه مضامینی که در نمرود داغ مجسم شده‌اند در دوره‌ی ساسانیان ادامه یافت.



شکل ۳۸۶

در مرز حوزه‌ی ایران و ارمنستان، نزدیک «بایزید»، مجسمه‌ی دیگری بر کوه نقش کرده‌اند (شکل ۳۸۶). در این صحنه، دو نفر در حال راه رفتن‌اند. از وضع دست‌های آنها می‌توان گفت که مشغول دعا خواندن نیز می‌باشند. این دو را گوزنی (؟) که بر روی محراب یا بنا یا دری [(؟)] ایستاده از یکدیگر جدا می‌سازد. این تنها طرحی است که «چارلزتکسیه»[2] از این صحنه تهیه کرده و دقیق نیست. اگر لباس یونانی بر تن پیکره‌های این صحنه نبود مقایسه‌ی آن با مجسمه‌های قزقپان اشکالی نداشت.

مجسمه‌هایی که تمام اطراف آن خالی باشد، مانند عصر هخامنشیان و دوره‌ی ساسانیان، استثنایی و کمیاب است. در لوحه‌ی ۱۰۶، «شیر همدان» نشان داده می‌شود که پیش از این تصور می‌شد به دوره‌ی هخامنشیان تعلق دارد. با وجود آنکه این مجسمه به‌شدت آسیب دیده آشکار است که این شیر بر دو پای عقبی خود نشسته و دست‌هایش دراز است. به همان گونه‌یی که در ابتدای تاریخ میلادی، شیرها را معمولاً در آن هیبت تصویر یا مجسم می‌کردند. یال طبیعی و سبک حیوان نیز دلیل دیگری است بر اینکه تاریخ ساختن آن قدیم‌تر نیست. این مجسمه برای شهر همدان در حکم طلسم بود و در حدود هزار سال قبل در برابر دروازه‌ی شمالی شهر قرار داشت. هنوز هم مورد احترام و اعتقاد زنان شهر است که آن را تدهین

1. Aleppo 2. Charles Texier

می‌کنند و برایش نذری می‌آورند. مؤلفان قرون اولیه‌ی اسلامی آن را کار آپولونیوس اهل «تینه»[1] [متولد سنه‌ی اول میلادی در کاپادوکیه، آسیای صغیر] سیاح و صاحب کرامت می‌دانند که پرستشگاهی برای نرون در شهر «رُم» به پا کرد. می‌دانیم که در حوالی تاریخ ساختن این مجسمه، آپولونیوس در همدان بوده است و بعید نیست که مجسمه را در همان اوقات به شهر همدان آورده باشند، چرا که آپولونیوس مجسمه‌سازی نمی‌کرده است.

آنچه را که مجسمه‌های اشکانی می‌خوانیم در واقع، طرح‌هایی هستند که بر روی سنگ و صخره رسم شده‌اند. در این دوره نیز همانند دوره‌ی ساسانی هنر عمده و مطرح نقاشی بود. شاهد این مدعا نقاشی‌های به جا مانده از آن دوره است. نمونه‌های این گونه نقاشی در ویرانه‌های موجود بر فراز کوه خواجه دیده می‌شود. کوه خواجه چکادی یکتا از سنگ سیاه است که از میان دریاچه‌ی هامون سیستان سربرافراشته است. این همان ناحیه‌یی است که امروز در آنجا ایران، افغانستان و بلوچستان با یکدیگر تلاقی می‌کنند و یکی از امکنه‌ی مقدس است. این کوه با ابهت و حیرت‌انگیز (لوحه‌ی ۹۶) یگانه ارتفاع چشمگیر در آن دشت پهناور است. معنای اسم این کوه به فارسی امروزی «کوه خدا» بوده و در سنت محل به «سرای ابراهیم» مشهور است. این نمونه‌ی دیگری است از تبدیل شگفت‌انگیز و معماگونه‌ی اسامی ایرانی به اسامی آمده در تورات. ظاهراً ابراهیم، پیامبر پیش از ظهور اسلام، را با زردشت یکی می‌دانسته‌اند. در اوستا از این کوه با نام کوه «اوشیده» یاد می‌شود. زردشت در اینجا به شاه «ویشتاسب» [گشتاسب] پدر داریوش پناه برده بود. هنوز هم در دو هفته‌ی اول سال زردشتی، سیل زوار به سوی این کوه روانه می‌شود.

اما ویرانه‌های واقع بر شیب جنوبی (لوحه‌ی ۹۶)، که «قلعه‌ی رستم» یا «کوک کهزاد» اسم دارد، این محل را با «رستم» پهلوان اصلی شاهنامه و جرگه‌ی وابستگان او مربوط می‌سازد. به یاد بیاوریم که در بیستون مجسمه‌یی منسوب به «گشوادگان»، یکی از بزرگان زمان مهرداد کبیر، وجود دارد. در دو قرن بعد، اسطوره‌ی کهن ایرانی به حماسه‌ی بزرگی تبدیل شد که بسیاری از شخصیت‌های تاریخی در این حماسه‌ی نوین نیز صاحب نقش شدند. از آن جمله است گشوادگان یا [کوفه ساتس] که نامش به «کهزاد» تغییر یافت. اسم رستم در آغاز به یکی از ایزدان، محتملاً ورثرغنه، تعلق داشت. در شاهنامه، این شخصیت آسمانی صاحب بسیاری از مشخصه‌های هویتی تاریخی یعنی شاه «گندافره» می‌شود. گندافره ایرانی از امرای خاندان سورن بود که در اواسط سده‌ی اول میلادی، چندین ده سال بر شاهنشاهی بزرگ سکاها فرمانروایی کرد. رستم افسانه‌یی از دیدگاه تاریخی همان گندافره است. در کتاب «اعمال سنت‌توماس»، شاه هندوستان بود و «کدَسپر» یا «کاسپار» نیز نام دارد که در ضمن یکی از سه مغی است که در انجیل ذکر آنها به عنوان کسانی آمده است که از تولد «عیسی مسیح» خبر داشتند و برای دیدن او به «اورشلیم» رفتند. به هنگام بنای این کاخ، در آن دیار «گندافره» پادشاهی می‌کرده و چون بنیانگذار و صاحب این قصر بوده حق این است که کاخ

1. Tyana

مزبور را کاخ رستم، کاخ گندافره، یا کاخ کاسپار و یا حتی کاخ سه مغ بخوانیم.

ویرانه‌های واقع بر شیب جنوبی کوه خواجه بنایی است که می‌توان آن را کاخی دژمانند یا شهری دانست. کاخ اصلی (لوحه‌ی ۹۷) در ناحیه‌یی مرتفع‌تر و در اطراف حیاطی وسیع بنا شده است. ورودیه‌ی جنوبی دهلیزی با طاق ضربی است. در سمت غرب و شرق نیز ایوان‌های بزرگی که سقف‌های ضربی دارند، رو به حیاط باز می‌شوند. در پشت این ایوان‌ها اتاق‌هایی است که سقف آنها نیز ضربی است. این گونه اتاق در اوایل دوره‌ی اسلامی بسیار معمول شد. برای مثال، تالارهای بار عام خلفا در سامرا همه با این شیوه ساخته شده است.

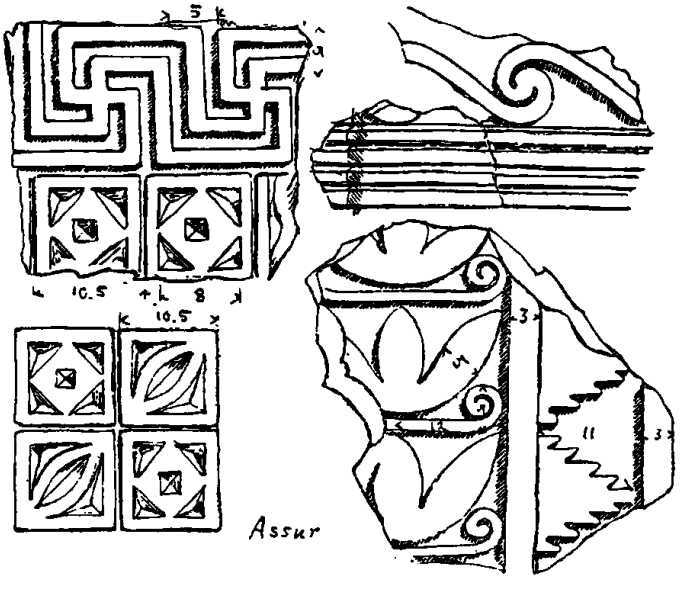
درگوشه و کنار ویرانه‌ها آثاری وجود دارد همه دال بر اینکه این مجتمع دو بار بنا شده است. از آن جمله است صف پستوهای باز و طاق ضربی اطراف حیاط که مربوط می‌شود به بنای بار دوم. این گونه تمهید که در معماری اسلامی بسیار رایج است و اسم فارسی و عربی آن «کُنج» می‌باشد، در اصل یونانی است. در آغاز انتظار داشتم که بنا به اوایل یا اواخر دوره‌ی ساسانی مربوط باشد. اما بعد معلوم شد که نخستین مرحله‌ی بنا به دوره‌ی پیش از ساسانی، یعنی سده‌ی اول میلادی مربوط است و مرحله‌ی دوم آن به اوایل دوره‌ی ساسانی، یعنی سده‌ی سوم میلادی مربوط می‌شود. در نواحی شرقی ایران، اسم صحیح برای این دوره‌ی قدیم‌تر را دوره‌ی «سکایی» می‌دانند که معادل می‌شود با دوره‌ی اشکانی در نواحی مغرب ایران.

در طرف شمال حیاط، غلام گردشی وجود دارد که به مرتفع‌ترین نقاط بنا، یعنی آتشکده، منتهی می‌شود. نمای این غلام گردش را در مرحله‌ی دوم، بازسازی کرده‌اند. در سمت چپ، گذرگاهی است با سقف ضربی که در مرحله‌ی دوم ایجاد شده و نسبتاً از آسیب مصون مانده است. در سمت راست گذرگاه، سقف به‌شدت آسیب دیده است. بخشی از این قسمت را برداشتم تا شیوه‌ی معماری مرحله‌ی نخست برملا شود. در لوحه‌ی ۹۶، نمای حیاط و آتشکده که چون اشکوب سومی می‌نماید و همچنین زمینه‌ی سنگ خارای کوه دیده می‌شود. در درستی و صحت نقشه‌ی بازسازی، که در لوحه‌ی ۹۸ ارائه شده است، جای تردید نیست. بنای اولی عبارت است از تعدادی نیم‌ستون «دوری» که در دیوارها کارگذاشته شده‌اند. پیشانی اندکی پیش‌آمده‌ی نما با طوماری یونانی مزین شده است. این نوع طوماری رایج و معمول در معماری یونانی، سابقه ندارد که چنین مشخص و مسلط در بنایی به کار رفته باشد. در میان تعداد معینی پنجره‌های معمولی، طاقی ساخته شده که مختص این بنای کاملاً یونانی است. تنها مجسمه‌یی که برای تزیین این بنا به‌کار رفته مجسمه‌ی کامل و کجی از پیکر دو مرد است که بر بالای طاق درب میانی نصب بوده است. احتمالاً این دو مرد حلقه‌یی از گل در دست داشته‌اند که یکی از ترکیب‌بندی‌های رایج هنر ساسانی است. روی‌هم‌رفته، نمای بنا یونانی است. از روی قطعه‌ی به جا مانده در استخر می‌توان حدس زد که نمای بنای استخر و نمای این بنا در کوه خواجه شبیه یکدیگر بوده‌اند و فقط بر نمای یونانی چند عامل تزیینی

محلی افزوده شده بوده است. در دوره‌ی ساسانی، این گونه نماسازی کنار گذاشته شد.

ظاهراً دیوارهای خشتی فشار طاق‌های ضربی را تحمل نکرده و شکم داده بودند که در مرحله‌ی دوم بازسازی، ناچار می‌شوند آنها را با شمعک تقویت کنند و با ساختن تعدادی شمع پشتبند به این هدف دست می‌یابند. به این ترتیب، بخش پایینی بنا که در مرحله‌ی اول، ساختمانی مستحکم بود صاحب دالان کوتاهی شد که تمام حیاط را دور می‌زد. این تغییرات موجب شد تا نظم پلکان روبه‌روی ورودیه تغییر یابد. بخش بالایی که حاشیه‌یی تزیینی نیز داشت صاحب طاقی مرتفع‌تر شد. همانند شیوه‌ی ساسانی، ضربی‌ها و طاق‌های آن بیضوی شکل است.

تاریخگذاری پیشنهادی، یعنی سده‌ی اول میلادی برای مرحله‌ی اول ساختمان و سده‌ی سوم میلادی برای مرحله‌ی دوم، بر اساس مشاهده و مطالعه‌ی شیوه‌های گوناگون معماری که در بنا به کار رفته صورت پذیرفته است. هر چند از این مشاهدات و مطالعات درس مهمی را می‌توان فراگرفت، اما اکنون نمی‌خواهم وارد جزئیات مربوط به آن شوم. در اینجا متوجه می‌شویم که تا چه اندازه کاربرد خشت خام در معماری ضربی ساسانی مشرق ایران اهمیت اساسی و قطعی داشته است. یکی دیگر از ارکان تاریخگذاری فوق تزییناتی است که در مرحله‌ی اول بنا به کار رفته است و نمونه‌ی خوب این تزیینات در لوحه‌ی ۱۰۱ دیده می‌شود. همانگونه که از نمونه‌ی شکل ۳۸۷ برمی‌آید، این گونه گچ‌بری از هر حیث مطابق گچ‌بری‌های بناهای اشکانی در سده‌ی اول میلادی، در بابلستان و آشور است. تنها تفاوت کیفیت برتر و هنرمندانه‌تر گچ‌بری‌های نواحی مشرق ایران است. از این‌رو، باید نتیجه گرفت که خاستگاه گچ‌بری تزیینی مشرق ایران بوده است و بدین لحاظ، ما به سرچشمه‌ی اصلی و اولیه‌ی این‌گونه گچ‌بری نزدیک‌تر هستیم.



شکل ۳۸۷

بسیاری از دیوارهای اتاق‌های کاخ کوه خواجه، مخصوصاً دیوار سرسرا، در آغاز نقاشی شده بودند. در سرسرا نه تنها چهار دیوار بلکه طاق گهواره‌یی نیز منقوش و تمام نقاشی‌ها در مرحله‌ی نخست بنا انجام گرفته بود. روی تمام آنها را در دوره‌ی دوم پوشانده بودند. برای برملا کردن آنها لازم بود که تیغه‌ی نازک خشتی روی آنها برچیده شود. وضع نقاشی‌ها اسفناک بود.

بدنه‌ی تمام دیوارها را سطوحی پخت تشکیل داده است. اگر از رُخبام کوچکی که در ابتدای طاق‌های قوسی است بگذریم، در تمام سطح دیوارها عاملی حجمی که شکل‌پذیر باشد دیده نمی‌شود. در مغرب‌زمین، فقط معماری بیزانسی به این مرحله می‌رسد. پیش از این دیدیم که چه‌گونه مجسمه‌سازی از اصول نقاشی پیروی می‌کند. در اینجا شاهدیم که وضعیت بر عکس گردیده و معماری دنباله‌روی نقاشی شده است.

در رُخبام زیر طاق قوسی، تزییناتی از برگ و گل و گیاه را زیر زنجیره‌ی دندانه‌یی نقاشی کرده‌اند. خود طاق قوسیِ سقف قاب‌بندی یونانی است که هیچ‌گونه برجستگی حجمی ندارد. قاب‌های مربع‌شکل سقف را یک در میان با تزیینات و تصاویر آراسته‌اند. ترکیب‌بندی‌ها یونانی‌اند. ساده‌ترین تزیینات به کاررفته گلمیخ گلسرخی پربرگ است. این گونه گلمیخ گلسرخی که اصل آن از مصر است تمام خاورمیانه را فراگرفت، اما هیچ‌گاه در تزیینات یونانی اهمیت و برجستگی خاصی پیدا نکرد. گلمیخ گلسرخی کوه خواجه الهامی است از گلمیخ هخامنشی، اما به جای ترکیب‌بندی سخت و محکم هخامنشی آن را قلمزنی کرده‌اند تا حالتی طبیعی پیدا کند. تزیینات مفصل‌تر عبارت است از چهار نخلچه که به‌طور مورب در اطراف قرص مرکزی نهاده شده‌اند. همان‌گونه که در لوحه‌ی ۱۰۱ نشان داده شده است، همین‌گونه ترکیب‌بندی در سقف قاب‌بند یونانی نیز دیده می‌شود، اما طرح شبیه‌تر را روی پارچه‌های هخامنشی می‌توان یافت که بر تن نقش‌برجسته‌های تخت جمشید حجاری شده است. نزدیک‌ترین نمونه‌ی همانند، کاشی‌های گره‌دار آشوری است. در هنر آشوری و هخامنشی، عناصر گل و گیاهی را از نیلوفر و پاپیروس مصری و نخل بین‌النهرینی الهام می‌گیرند. اما در اینجا، برگ کنگری یونانی را بر طرح کهن افزوده‌اند. یعنی همان فرایندی که در معماری نیز شاهد آن هستیم؛ برجسته‌ترین مشخصه‌ی هنر بیگانه را اقتباس می‌کنند و آن را بر طبق سنت‌های کهن و قدیمی به کار می‌برند و به همین اقتباس ظاهری بسنده می‌نمایند.

از جمله تصاویری که در مربع‌های طاق قوسی نقاشی کرده‌اند، نقش دو سوار است. یکی «اروس»[1] ایزد بالدار عشق یونانی که سوار بر اسب است و دیگری شخصی که بر پشت پلنگی سوار شده و این دومی از نقاشی اولی هم یونانی‌تر است (لوحه‌ی ۱۰۱). در نواحی مجاور، تصاویر مشابهی از ایزد عشق به‌دست آورده‌ایم که اغلب بر روی نقره‌کنده شده‌اند و به سده‌ی اول میلادی تعلق دارند. نقوش دیگر از کسانی است که نشسته‌اند یا آلات موسیقی می‌نوازند و یا می‌رقصند. در یک جا، بندبازی روی سرش ایستاده است

1. Eros

(لوحه‌ی ۱۰۳). تمام اینها مضامینی معمولی در هنرهای تزیینی یونانی‌اند که مدت‌ها قبل، معانی اساطیری آنها از یاد رفته است و اصولاً برای هنر هخامنشی بیگانه و ناشناخته‌اند.

نمونه‌ی تصاویر آدمیان مخلوطی است از شکل‌های طبیعی اندکی تجریدی شده‌ی مردم و طرحی سنتی به شیوه‌ی یونانی (← لوحه‌های ۱۰۲ و ۱۰۳).

دیوار عقبی سرسرا، که تقریباً هیجده متر طول دارد، دیوار حایل شیب کوه و پوشیده از نقاشی بوده است. از این نقوش فقط یک بخش آن که دقیقاً در وسط نیست قابل تشخیص است (لوحه‌ی ۱۰۴). در این نقش، شاهی و شهبانویی زیر سایبان سلطنتی ایستاده‌اند. از سایه‌بان فقط دو پایه‌ی آن باقی مانده است. شاه در سمت راست و اندکی جلوتر از شهبانو ایستاده است. وضع بازوی چپ شاه و بازوی راست شهبانو روشن نیست. سر هر دو نفر را به شکل یک چهارم رخ کشیده‌اند. رنگ لباس‌ها ارغوانی و سایه‌هایش گاهی بنفش و گاهی صورتی است. ردای شاه نارنجی رنگ است. هر دو جواهرپوشند. نیمرخ نصفه و طرز ایستادن بی‌تکلف و آرام و پیکرهایی که از کمر اندکی خم شده‌اند و برای هنر هخامنشی، عناصری بیگانه و نتیجه‌ی نفوذ هنر یونانی است. اما در ضمن تمام ترکیب‌بندی به شیوه‌ی غربی نیست و مخلوطی از سبک‌های گوناگون است. آمیزه‌یی که شاید در باکتریای یونانی‌شده تحول می‌یابد و اثری همانندِ نقاشی‌های قرون وسطایی بر روی بیننده می‌گذارد.

در هنر هخامنشی، شاه همیشه در حالت بسیار رسمی نشان داده می‌شود. به این معنی که یا بر تخت جلوس کرده، یا در حال نیایش است و یا با تبختر راه می‌رود و ملازمانی به دنبال دارد. تصاویر روی سکه‌های اشکانی بر این منوال است (شکل ۳۸۸). روی قدیم‌ترین سکه‌ها تیراندازی، نماد آپولو، تصویر شده که بر چهارپایه‌یی نشسته است. معنای اولیه‌ی این‌گونه تصویر خیلی زود از یاد رفت و چهارپایه به تخت تبدیل شد و ایزد یونانی را نیز به‌گونه‌یی دیگر تفسیر کردند. در مرحله‌ی بعدی، شاه را در حالی تصویر می‌کنند که بر تخت جلوس کرده، یا پرنده‌یی را که نماد ورثرغنه است، در دست دارد و یا «نیک»، ایزد بخت و اقبال یونانی که نزد ایرانیان نماد فره‌ی شاهی می‌شود، در برابرش ایستاده یا زانو زده است. در مرحله‌ی بعد از آن، این صحنه را به‌گونه‌یی کامل می‌کنند؛ یعنی یا پیکر شخص سومی را به صحنه می‌آورند و یا شاه را به عوض نشسته بر تخت، سوار بر اسب تصویر می‌نمایند. معنای نمادی این صحنه همیشه به قدرت رسیدن شاه است که از مضامین بسیار رایج هنر ساسانی است.

بر روی دیوار پنجره‌ی سرسرا ایزدان را تصویر کرده‌اند آن هم ایستاده و بی‌حرکت. اما گروهبندی آنان در سطح‌های مختلف (لوحه‌ی ۱۰۴)، یکی از خصوصیات اقتباس‌شده از شیوه‌ی ژرفنمایی هلنیستی است. طرح سر و بدن آنان بیش از دیگر نقاشی‌های یونانی است. لباسی هم که بر تن دارند و از جمله تزیینات روی پارچه، جامه‌ها و حلقه‌های برگ غار (لوحه‌ی ۱۰۳) همه یونانی‌اند. علایم و نشان‌های آنها نیمی یونانی و

نیمی مشرق‌زمینی است. در هنر یونانی، کلاه‌خودی که دو بال دارد نشانه‌ی «هرمس» است. این نماد در اینجا سه بال دارد و علامت ورثرغنه ایزد جنگ می‌باشد. ایزد دیگری نیزه‌یی سه سره در دست دارد که برای مردم مغرب زمین نماد «پسیدون» و فرمانروایی آبها است، اما در اینجا علامت «شیوا» ایزد هندی است. یکی از آنان دارای هلال و بنابراین، ایزد ماه است. این هویت‌ها نیز بر آنها از تصاویر روی سکه‌های «کوشانی» که اسم ایزدان را نیز بر آنها ضرب کرده‌اند برگرفته شده است. گروهی که از سه ایزد تشکیل می‌شود (لوحه‌ی ۱۰۴) به تصویر سه حواری شباهت دارد.

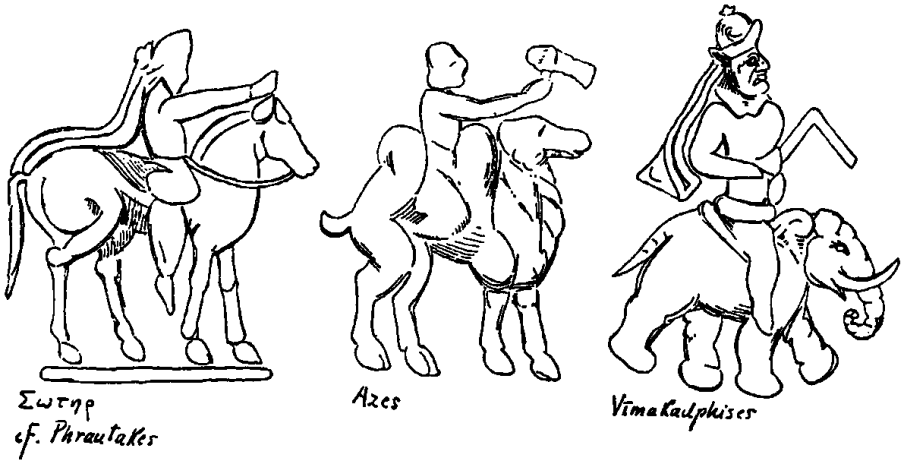


شکل ۳۸۸

بیش‌تر اوقات، تأثیر انواع شمایل‌سازی باستانی را در تصاویری که از ایزدان بر الگوی مردم معمولی نقاشی می‌کنند می‌توان مشاهده کرد. بنابراین، از روی تصاویر ایزدانی که در کوه خواجه نقاشی شده‌اند می‌توان پی برد که مرحله‌ی پیشین نقاشی یونانی ـ باکتریایی چه‌گونه بوده است. به رغم آسیب‌دیدگی شدید چهره‌ی ایزدی که در لوحه‌ی ۱۰۲ عرضه شده، این تصویر نمونه‌یی جالب و چشمگیر از هنر یونانی و نشانی

است از قابلیتی هنری که هنوز در نقاشان آن روزگار وجود داشت. اما همین تصویر سر و صورت ایزد، نه تنها نابرابری‌های کیفی میان این نقاشی‌ها را می‌نمایاند، از تفاوت‌های سبکی فاحش این آثار نیز پرده برمی‌دارد. این تنوع سبکی با تفاوتی در بازنمایی تطابق دارد، بدین نحو که سبک نیمرخ نیمه‌یونانی با طبیعت‌گرایی آمیخته شده و سبک اصیل شرقی با سایر مشخصات بومی مخلوط گردیده است.

پس تعجبی ندارد که نقاشی‌های روی لغاز پنجره‌ها که نیمرخ خالص است، نمایانگر صفوف تماشاچیان باشد. همان‌گونه که در تخت جمشید نیز صفی از نظاره‌گرانی داشتیم که صف‌های باجگذاران را تماشا می‌کردند. در اینجا نیز تمام نظاره‌گران، همانند تماشاچیان تخت جمشید، گل در دست دارند. چهره‌ها تا جایی که ممکن است به چهره‌هایی شباهت دارند که در ایران باستان می‌شناسیم. این دسته را به سبک دیگری نقاشی کرده‌اند، سبکی که نه یونانی غربی است و نه یونانی ـ باکتریایی. این سبک بازمانده و یادگاری از هنر هخامنشی است. هنر نقاشی کوه خواجه هنری است جا نیفتاده که عناصر مختلف آن هنوز در یکدیگر ادغام نشده و شیوه‌ی هنری واحدی نیز برایش ابداع نگردیده است.

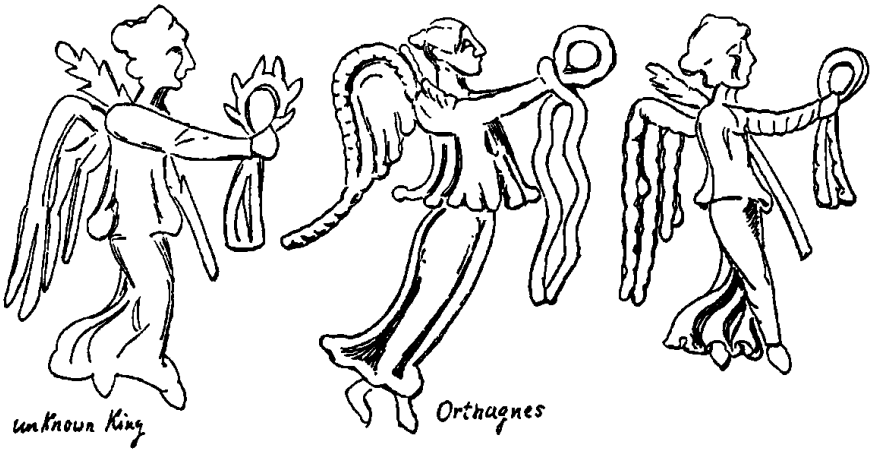


شکل ۳۸۹

آنگاه برای دوره‌یی متجاوز از پانصد سال تعداد مجسمه‌ها و نقاشی‌ها نزدیک به صفر می‌شود، یا به اصطلاح آن‌چنان کمیاب می‌شود که گویی این هنر نابود شده است. اما رشته‌یی هنری هست که از طریق آن می‌توان تصوری کلی از هنر صورتگری این دوره به دست آورد و مراد، صنعت یا هنر ضرب سکه است. برای مثال در شکل ۳۸۹، سه نفر سوار نشان داده می‌شود که روی سکه‌های مشرق ایران تصویر شده‌اند. یکی از آنها روحانی گمنامی سوار بر اسب است. دومی، شاه سکایی موسوم به «ازس»[1] را سوار بر شتر نشان

1. Azes

می‌دهد. سومی، «ویمه کدفیس»[1] شاه کوشانی سوار بر فیل است. در هر سه مورد، مانند موارد مشابه در هنر ساسانی، شاهد عدم رعایت تناسب در اندازه‌های سوار و مرکب او هستیم. در شکل ۳۹۰، سه تصویر از «نیک» را که روی سکه‌های سکایی و پارتی ضرب شده است همراه با نقش‌برجسته‌ی «نیک» در صحنه‌ی مربوط به گودرز دوم در بیستون آورده‌ایم تا با یکدیگر مقایسه شوند. این تصاویر نخل و تاج گل در دست دارند.



شکل ۳۹۰

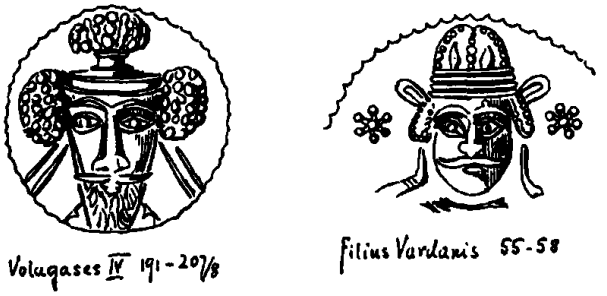
همین تصویرها، گاهی «شاخ فراوانی» به دست می‌گیرند که نماد ایزد یونانی بخت و اقبال است. از روی سکه‌های یونانی می‌دانیم که «ونند» در نزد ایرانیان معادل ایزد «نیک» یونانی و مظهر «برتری پیروزمندانه» بود. تمام این تصاویر سنت‌ساز می‌باشند. در اوایل سده‌ی هفتم میلادی است که تصاویر دو «نیک» در طاق‌بستان کیفیت هنرمندانه‌تری می‌یابند. اما اسباب شگفتی است که عشق و علاقه‌ی باستانی ایرانیان به جفت و قرینه‌سازی سبب می‌شود که این دو «نیک» را، مانند نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، همچون تصویری که در آیینه افتاده حجاری کنند. دو تصویر کوچک، یکی از کودکی برهنه که پرنده‌یی در دست دارد و دیگری از شیردال (شکل ۳۹۱)، نمونه‌هایی از جای دادن پیکری در قاب می‌باشد. اصل این‌گونه مضمون هنری از یونان است که در دوره‌ی ساسانیان در ایران رواج می‌یابد. در شکل ۳۹۲، سر و چهره‌ی دو شاه اشکانی تصویر شده است. یکی از آنان پسر «وردان» و دیگری بلاش چهارم می‌باشد. ملاحظه می‌شود که ویژگی بارز هنر ساسانی که هر جا شاه در مرکز تصویر قرار می‌گیرد از روبه‌رو نمایش داده می‌شود، مانند تصاویر شاهپور اول و بهرام اول و خسرو اول، در هنر اشکانی نیز سابقه دارد. در شکل ۳۹۳، دو چهره‌ی دیگر ارائه شده است؛ یکی از آنها ایزد میترا [مهر] است که تاجی از شعاع‌های نورانی خورشید بر سر دارد و می‌توان آن را با مجسمه‌ی میترا در «نمرودداغ» و روی سکه‌های کوشانیان و همچنین با مجسمه‌ی

1. Vimakadphises

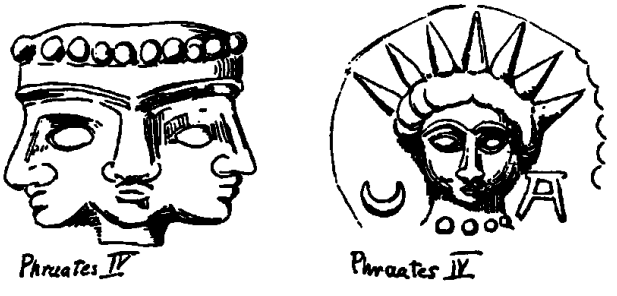
اردشیر دوم در طاق‌بستان مقایسه کرد. در همین شکل، سری سه‌چهره از آن «فرهاد چهارم» دیده می‌شود. آنچه درباره‌ی این اثر به نظرم می‌رسد این است که فرض می‌کردند این نقش چهره‌ی چهارمی نیز در پشت دارد و تصویری است از ایزد چهار بعدی «زروان».



شکل ۳۹۱



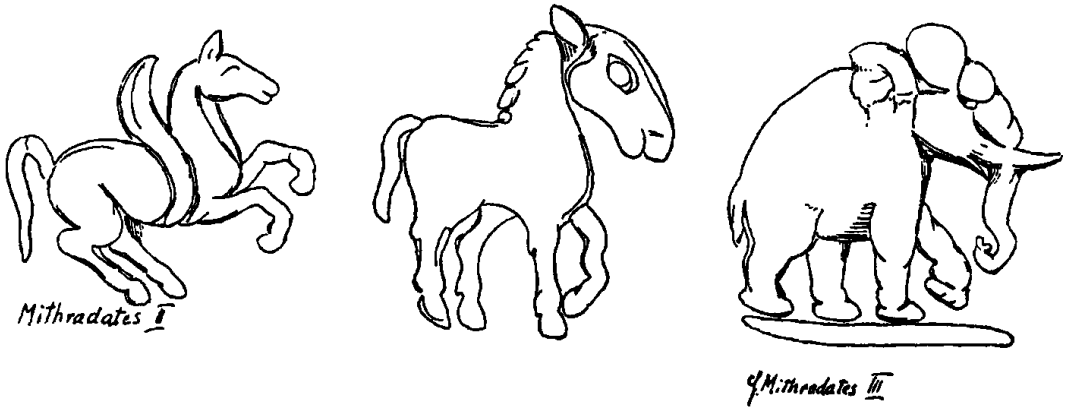
شکل ۳۹۲



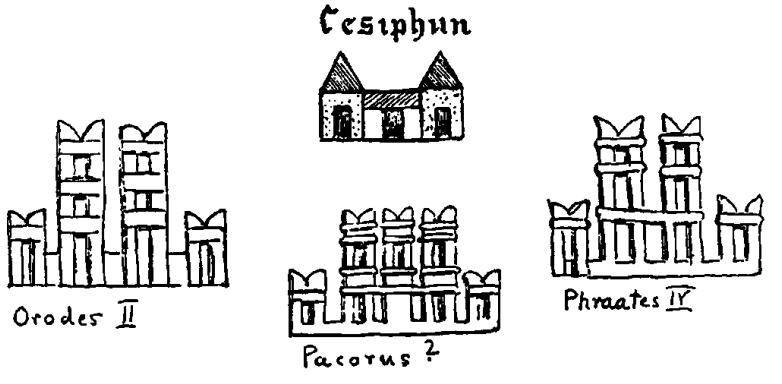
شکل ۳۹۳

در تصاویر حیوانات هنرمندی بیش‌تری دیده می‌شود (شکل ۳۹۴). اما در نمونه‌های اشکانی واقعی همیشه هنرمندی کم‌تری به کار رفته است تا آثاری که به مشرق ایران تعلق دارد. از آنجایی که این تصاویر بر روی سکه‌ها ضرب شده‌اند باید به خاطر داشت که اینها مجسمه‌های کوچک و مینیاتوری نیستند، بلکه نوعی قلمزنی می‌باشند. می‌توان پاره‌یی از نمادهای سنت‌ساخت شهرها را به عنوان نوعی منظره‌سازی در

نظر گرفت. آنچه روی سکه‌ها ضرب می‌شود خصلت نسبتاً قوی تصویری دارند (شکل ۳۹۵). همین خصلت را در نقش‌های برجسته نیز می‌توان دید. هنر مسلط و شایع آن روزگار نقاشی بوده است.

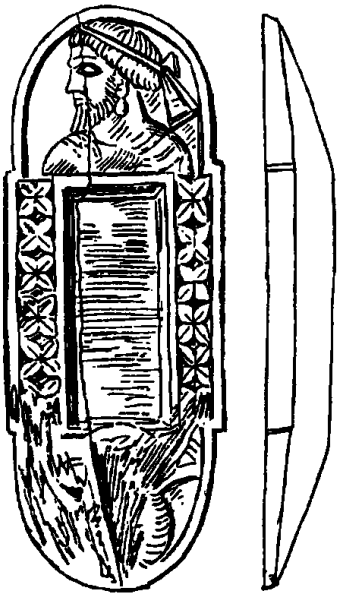


شکل ۳۹۴

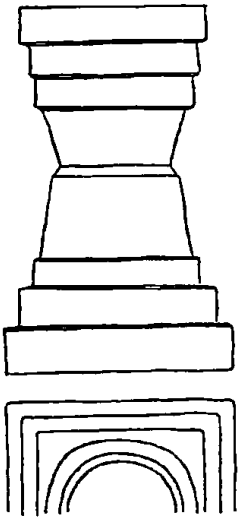


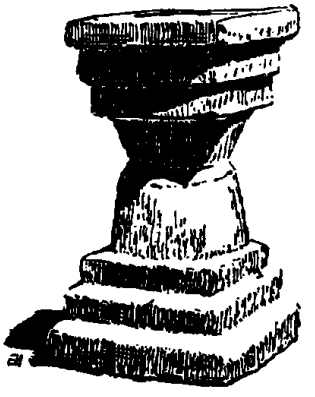
شکل ۳۹۵

آثار کوچک هنری دوره‌ی اشکانیان بسیار کمیاب و معدود است. در شکل ۳۹۶، تخته شصتی ساخته از سنگ دیده می‌شود که با تصویر سر مردی و زنی تزیین شده است. تصویر زن به‌شدت آسیب دیده است، اما هر دو با شیوه‌ی تصویر روی سکه اجرا شده‌اند. تحقیق درباره‌ی هنر اشکانی را با مطالعه‌ی مهرها و پیکره‌های گلی و اشیای همانند می‌توان ادامه داد. اما سطح برتر این هنرمندی را فقط در تعدادی از نقره‌کاری‌ها می‌توان دید که بی‌تردید خصلت یونانی دارند. از این که بگذریم، تحقیق درباره‌ی هنر اشکانی جذابیت خاصی ندارد.



شکل ۳۹۶



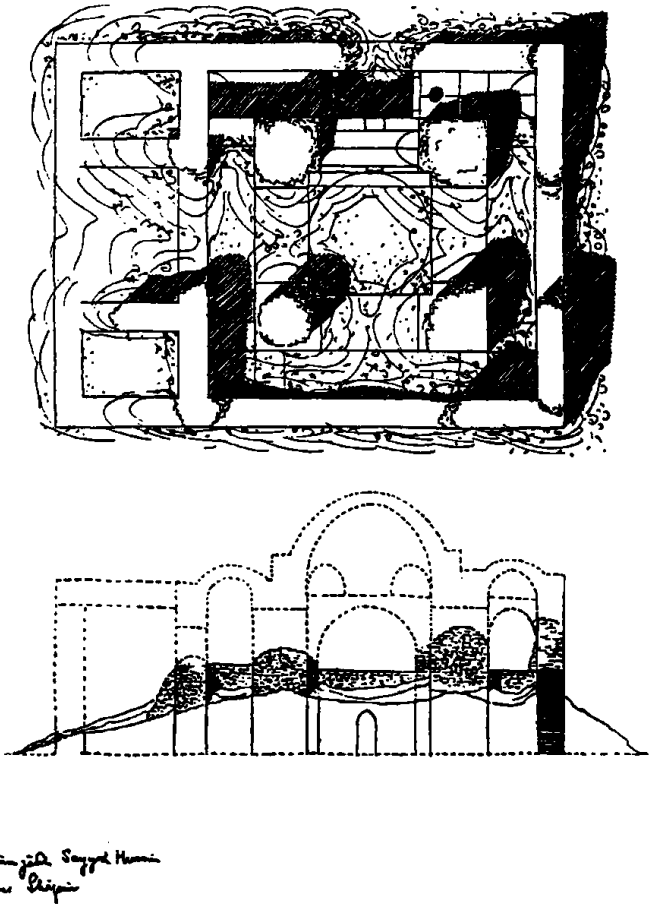


شکل ۳۹۷

پیش از آنکه این دوره را پشت سر بگذاریم، باید نکته‌یی را متذکر شویم که از نظر تاریخ معماری در ایران حایز اهمیت است. مطلب این است که تا همین اواخر از وجود آتشکده‌یی متعلق به دوره‌ی اشکانی بی‌خبر بودیم. معبد پاسارگاد در ۱۹۲۷ م، معبد تخت جمشید بعد از آن و معبد کوه خواجه در ۱۹۲۸ کاوش شد. این نقاط را از آن رو کاوش کردم که به این نتیجه رسیده بودم پاره‌یی از این ویرانه‌ها آتشکده می‌باشند. کاوش‌های مزبور مؤید این نتیجه‌گیری شد. عمارت واقع بر بلندترین نقطه‌ی کوه خواجه تشکیل می‌شود از اتاقی مربع شکل که با گنبدی پوشیده شده است. گنبد بر چهار طاق که بر چهار جرز تکیه دارند قرار گرفته است. گرد تا گرد این اتاق مربع شکل را دهلیزی تنگ با سقف ضربی فراگرفته است که ورودیه بزرگی دارد. هر آتشکده‌یی از این سه بخش تشکیل می‌شود. ورودیه می‌تواند به شکل‌های گوناگون باشد. پس از کاوش در مرکز آتشکده‌ی کوه خواجه، پایه‌ی آتشدان یافت شد و در همان نزدیکی آتشدان واژگون شده از زیر خاک به‌در آمد (شکل ۳۹۷ و لوحه‌ی ۱۰۱). دهلیز دور آتشکده آن محل مقدس را از دنیای آلوده‌ی خارج مجزا می‌ساخت و محل اجرای مراسم طواف نیز بود. در شکل ۳۹۸، نقشه و مقطع آتشکده‌یی واقع در شمال بیشاپور که در جوار چشمه‌یی واقع شده است نشان داده می‌شود.

ساختمان‌های واقع در کوه خواجه، که در مشرق ایران قرار دارد، توسط سکاهایی بنا شده است که در ۱۱۰ ق‌م، به ایران مهاجرت کردند. بنابراین، این بناها را نمی‌توان نمونه‌ی خوبی از معماری اشکانی در

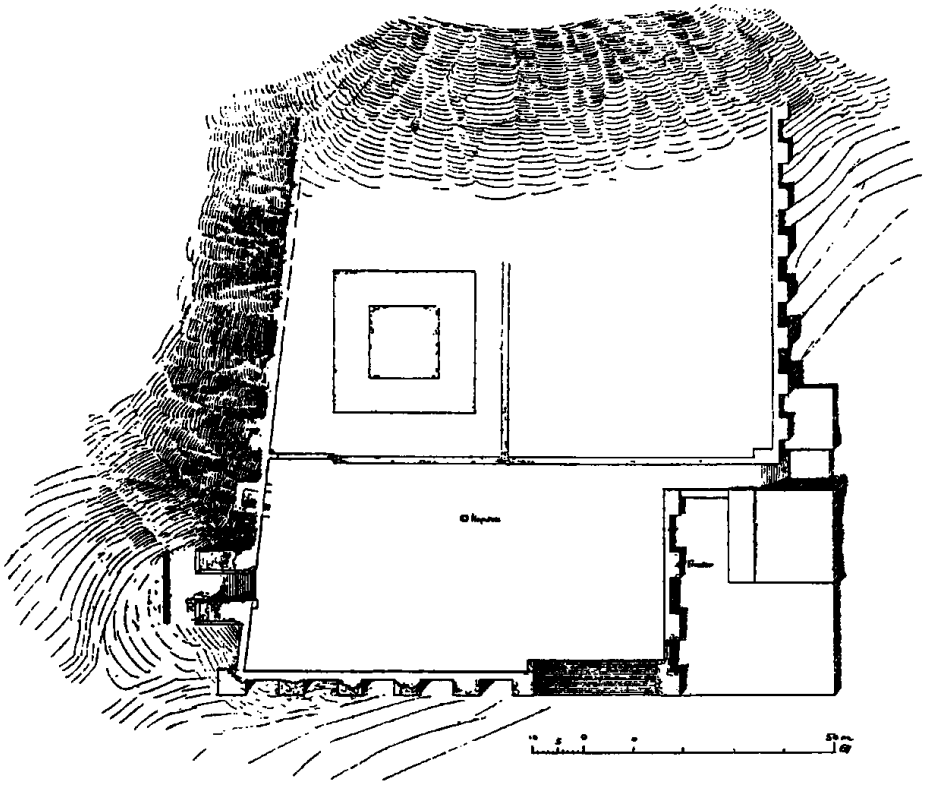
مغرب ایران به‌شمار آورد. خرابه‌های اشکانی در بابل و آشور آشکارا خصوصیات خاص خود را دارند. اما تا زمانی که ساختمان‌هایی از دوره‌ی اشکانیان در مرکز ایران یافت نشده است ناچاریم این بناهای واقع در مغرب ایران را نمونه‌ی معماری اشکانی بدانیم. احتمال باید داد که در مغرب ایران، به جای خشت خام، سنگ حجاری نشده و آجر به کار می‌برده‌اند. حال آنکه در مشرق ایران، خشت خام تنها مصالح موجود بوده است. همین تفاوت در نوع مصالح ساختمانی موجود سبب شد تا در مشرق ایران پوشش با طاق قوسی یا سقف گنبدی به درجه‌ی بالایی از تکامل برسد.



شکل ۳۹۸

در مغرب ایران از وجود ویرانه‌های ناچیز دو ساختمان، که احتمالاً جنبه‌ی مذهبی داشته‌اند، خبر داریم. این بناها چنان ساده و آسیب‌دیده‌اند که نمی‌توان از آنها چندان مطلبی فراگرفت. یکی از این ویرانه‌ها در مسجدسلیمان خوزستان، در نزدیکی چاه‌های نفت شرکت نفت قرار دارد (لوحه‌ی ۹۴). صفه‌ی بسیار بزرگی است که پلکان دارد و بر روی آن آثار مربعی به جا مانده است. پس می‌توان احتمال داد که گنبدی هم

داشته است (نقشه در شکل ۳۹۹). این صفه یادآور آتشکده‌های بنا شده بر روی صفه‌ی پاسارگاد و تخت جمشید، اما بنایی آن بسیار ناشیانه و ابتدایی است. بعضی از سنگ‌های به‌کار رفته در آن بزرگ اما با همان شکل طبیعی‌اند و به هنگام جدا شدن در معدن سنگ، بدون ملاط بر روی یکدیگر انباشته شده‌اند. تعدادی طاقچه در یک طرف زیر بنا همان شکل روزنه‌های دیوارهای استخر یا پنجره‌های کعبه‌ی زردشت در نقش رستم را دارند.

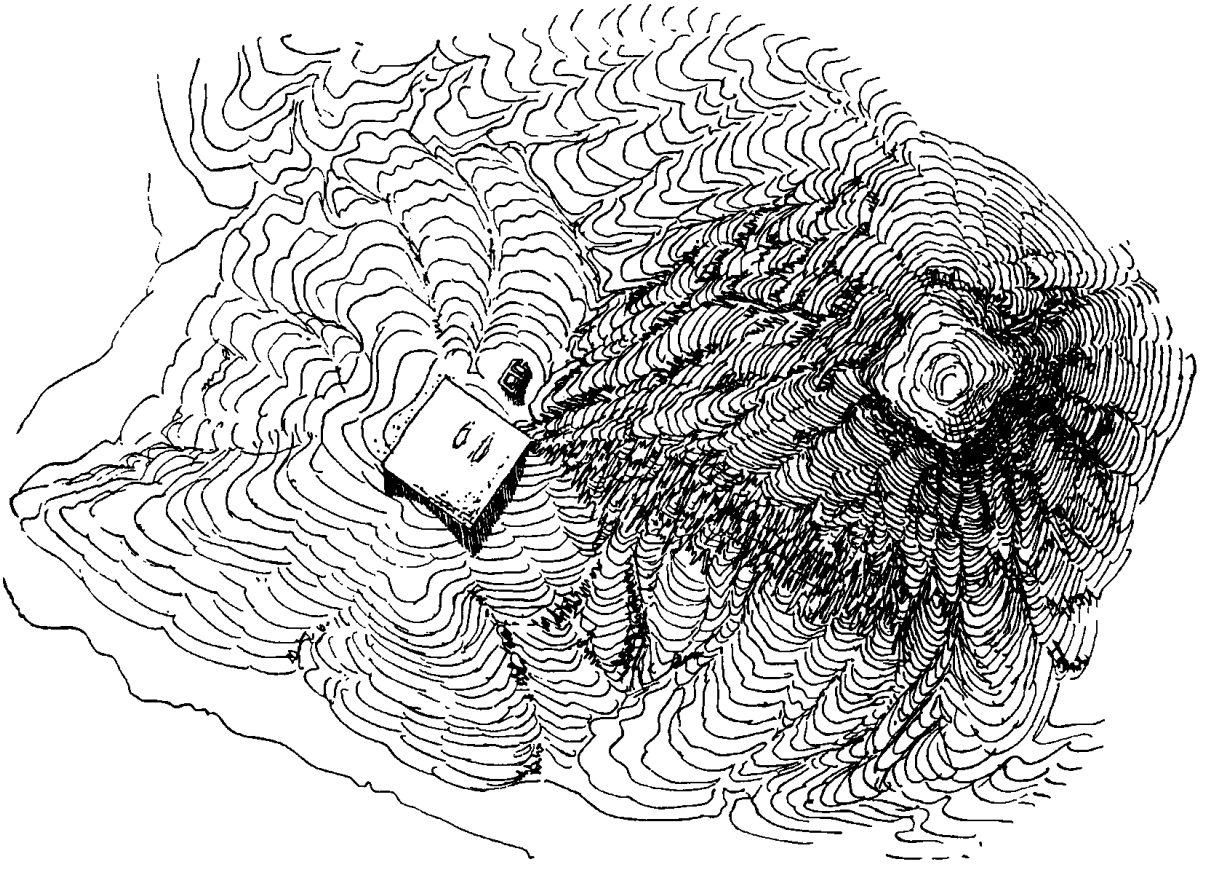


شکل ۳۹۹

آتش‌های طبیعی که در اثر فوران نفت از ژرفای زمین به وجود می‌آیند طبیعی است محل آتشکده بشوند. آنها را «اخوریشنیک» (آتشی که نیازمند خورش نیست) می‌خوانند. در کتاب بندهش بزرگ که کتابی مذهبی درباره‌ی کیهان‌شناسی است، ذکر یکی از این آتش‌ها که FRAMBAR نام دارد و معنایش «آشفتگی» است و در حوالی دامغان = هکاتم پولیس در ولایت قومیس بود، آمده است.(۴) در زمیاد یشت، یشت نوزدهم اوستا در ستایش از «اپام نپات» ایزد آب‌ها، نیز آمده است که «اخورنه خورته» یا «آتشی که نیاز به خورش ندارد» به آپام‌نپات تعلق دارد. در ادبیات ایران باستان و ایران میانه تنها این دو مورد درباره‌ی آتش طبیعی آمده است.

ویرانه‌های مذهبی دیگری که با اینها تفاوت دارد در تخت رستم واقع در ناحیه‌ی شهریار، نه چندان دور از جنوب غربی تهران، قرار دارد. صخره‌یی طبیعی از سنگ خارا است که روی آن دو سکو بنا شده. یکی در

حوالی $\frac{1}{3}$ ارتفاع صخره و دیگری در بالای آن. هر یک از این دو سکو در حدود هیجده متر مربع مساحت و از ۳٫۵ تا ۵٫۵ متر ارتفاع دارند. (نقشه‌ی شکل ۴۰۰ و لوحه‌ی ۹۵). امامزاده‌ی کوچک تازه‌سازی در محل گواه قداست این محل و نمونه‌یی است از چگونگی پایدار ماندن محل و مکان نیایش و عبادت در مشرق زمین. هرودوت در سده‌ی پنجم قبل از میلاد، در تاریخ خود متذکر است که ایرانیان برای نیایش و عبادت به جای رفتن به معبد و بتخانه، به بالای تپه‌ها و ارتفاعات می‌روند. وی شرح می‌دهد که زردشتیان از این‌گونه بلندی‌ها برای انجام پاره‌یی از مراسم مذهبی خود استفاده می‌کنند.



شکل ۴۰۰

معبدی ساسانی به نام قلعه‌دختر، بین نیشابور و مشهد، نیز برای همین منظور بوده است. در پایین معبدی با طاق قوسی معمول در دوره‌ی ساسانی وجود دارد و در بلندی پشت معبد محوطه‌یی باز است. این ویرانه‌ها در سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۵ و ۱۹۲۸ کشف شدند و به‌طور قطعی ثابت می‌کنند که تمام این نوع بناها آتشکده‌های دوره‌ی ساسانی بوده‌اند.

بنایی تخت رستم دقیقاً همانند مسجدسلیمان است. صفه را با سنگ‌های بزرگ تراشیده ساخته، میان

آنها را با سنگ و سقط انباشته‌اند تا صفه‌ی افقی ساخته شود و هیچ‌گونه ملاطی نیز در آن به‌کار نرفته است. در دیوار ساختمان‌های اصیل ساسانی بیش‌تر ملاط مصرف می‌کرده‌اند تا سنگ. دوام و بقای این دیوارها مرهون کیفیت بسیار عالی ملاطی است که همراه با شن و سنگریزه به‌کار می‌بردند. اگر بناهای موجود در مسجدسلیمان و تخت رستم را به دوره‌ی اشکانیان مربوط می‌دانیم به دلیل همین تفاوت‌ها در کاربرد مصالح و شیوه‌ی بنایی است. اما هنر شگفت‌انگیز دوره‌ی هخامنشی در زمینه‌ی استفاده از غولسنگ‌ها به عنوان مصالح ساختمانی، که آثار آن در اوایل دوره‌ی سلوکیان نیز دیده می‌شود، از بیخ و بن نابود و فراموش شده و همراه با دیگر سنت‌ها از یاد رفته بود.

چهارصد سال دوره‌ی اشکانی، از ۲۰۰ ق‌م-۲۰۰ م، ایام اسفناک انحطاط و ابتذال هنر در ایران است. دلیل واقعی این تنزل و ابتذال در خارج از حیطه‌ی هنر و هنرمندی است. نهضت هنری هخامنشیان در روزگار داریوش و خشیارشا، یعنی اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، به اوج خود رسید و بی‌تردید پیش از هجوم اسکندر مقدونی دچار تنزل و انحطاط شده بود. آشفتگی اجتماعی حاصل از حمله و کشتار و غارت اسکندر سبب شد تا نه تنها رشته‌های سنتی هنر گسسته شود، بلکه حتی انواع صنایع و پیشه‌های دستی نیز نابود و فراموش گردد. دوره‌ی پس از اسکندر، با تسلیم محض و همه‌جانبه در برابر فرهنگ غربی آغاز شد. تقلید از یونانی‌مآبی رواج یافت. اما ایرانیان نسبت به جوهر و معنویت فرهنگ یونانی بیگانه ماندند. آثار هنری که در این دوره به‌وجود آمد پسرفتی بود به مراحل اولیه‌ی بدویت پیش از تاریخ، آن هم نه جوانی و طراوت و نشاط بدوی بلکه ناتوانی و سترونی ناشی از کهولت و پیری. هنر عمده‌ی این دوره نقاشی بود. نقاشی‌یی که به‌کلی فاقد مکتب و آموزش و اسلوب بود. از دیوارها فقر و حقارت می‌بارید. می‌خواستند دیوارها را بپوشانند و پنهان کنند. آنها را با نقاشی‌های مبتذل و گچ‌بری‌های بی‌بها می‌آراستند. انحطاط سرعت یافت. مجسمه‌سازی فاقد هرگونه ترکیب‌بندی شد. فاجعه‌یی که منجر به انحطاط بیش‌تر و بیش‌تر هنر معماری گردید. یونانی‌مآبی یا هلنیسم که زیربنای آینده‌ی درخشان و بزرگ مغرب‌زمین را فراهم آورد، در ایران فاجعه‌انگیزترین و مخرب‌ترین آثار را به یادگار گذاشت.

اصطلاح هنر ساسانی کاربردی مبهم دارد. این نام نه تنها شامل دوره‌ی اشکانی (از ۲۵۰ ق‌م تا ۲۲۶ م) است، بلکه آغاز دوره‌ی اسلامی (بعد از سال ۶۳۰ م) را نیز دربر می‌گیرد، یعنی دوره‌یی است در حدود یکهزار سال. این ابهام نه تنها در زمان جاری است بلکه در مکان نیز سرایت دارد، زیرا اصطلاح هنر ساسانی به آثاری که در سرزمین‌های همجوار شاهنشاهی ساسانی آفریده شده‌اند نیز اطلاق می‌شود. بنابراین، در تألیفات مربوط به معماری اسلامی یا بیزانسی، بافته‌های مصری، نقاشی‌های بودایی، زرگری سکایی، مجسمه‌سازی رومانس و ابریشم چینی با این اصطلاح روبه‌رو می‌شویم. اصطلاحی که اغلب به‌خطا و

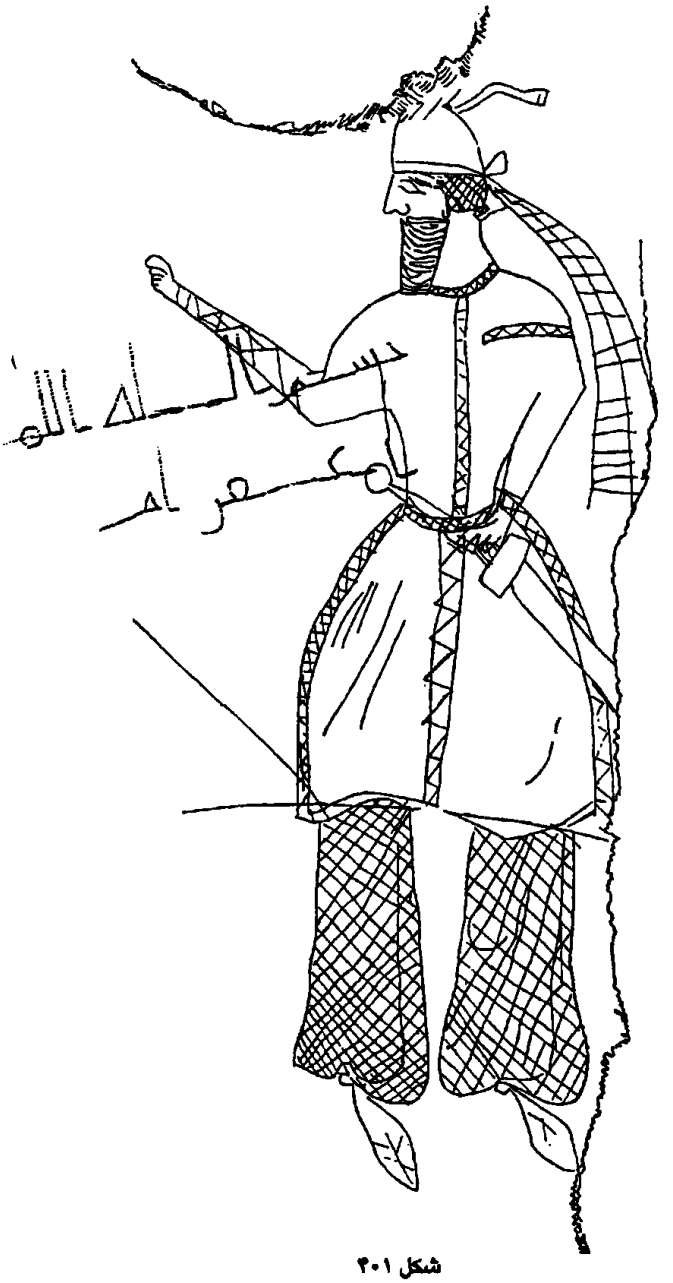
اشتباه به‌کار می‌رود. برای به دست آوردن درکی درست از مفهوم «هنر ساسانی» ناچاریم آن را محدود به آثاری بدانیم که در روزگار ساسانیان، سال‌های ۲۲۵-۶۳۰م، در ایران آفریده شده‌اند. طول مدت چهارصد سال برای پیدایش و اوج و انحطاط هرگونه هنری کافی است. اصطلاح هنر ساسانی رشته‌های معماری، مجسمه‌سازی با صخره‌های طبیعی، گچ‌بری، فلزکاری، جواهرسازی، نساجی و ساختن نشان را دربر می‌گیرد و تنها از سفالکاری هنرمندانه بی‌بهره است. اگر در اینجا به مطالعه و بحث درباره‌ی مجسمه‌سازی می‌پردازم به این علت است که نه تنها این رشته‌ی هنری گویاترین و بارزترین رشته‌های هنری آن دوره است، بلکه نتایج حاصل از تحقیق در این رشته درباره‌ی دیگر رشته‌های هنری نیز صادق خواهد بود و در ضمن آن، دیگر رشته‌ها نیز تأیید و تصدیق می‌شوند.

تاکنون بیست و پنج مجسمه‌ی بزرگ حجاری‌شده بر کوه طبیعی از دوره‌ی ساسانی پیدا شده است. تمام آنها در ایالت فارس هستند، به استثنای نقش‌برجسته‌ی نزدیک سلماس در مغرب دریاچه‌ی اورمیه و نقش‌برجسته‌یی که تا یکصد سال پیش در ری نزدیک تهران بود و نقش‌برجسته‌ی معروف طاق‌بستان در حوالی کرمانشاه. در تمام این نقش‌برجسته‌ها تصویر «شاه» حکاکی شده است. تاریخ هر یک از آنها را نیز دقیقاً می‌توان معین ساخت. حتی اگر هیچ‌یک از آنها با سنگ‌نبشته همراه نبود باز هم این تاریخگذاری دقیق ممکن بود. کافی است که در این نقش‌برجسته‌ها، سر هر یک از شاهان تصویر شده با سکه‌های ساسانی مقایسه شود. مشاهده خواهد شد که هر شاهی تاجی یکتا و مخصوص به خود دارد. تاریخ ضرب سکه‌ها نیز معلوم و تثبیت شده است. کاربرد دقیق این روش، تاریخ ایجاد یک‌یک نقش‌برجسته‌ها را معلوم می‌سازد. روشی که یکصد و پنجاه سال پیش، سیلوستر دو ساسی[1] بدان پی برده بود، تحقیق درباره‌ی تاریخ حجاری نقش‌برجسته‌ها را به این نتیجه می‌رساند که در آفرینش آنها، نه فقط به لحاظ مکانی، به لحاظ زمانی نیز محدودیت وجود داشته است. تمام آنها در هفتادوپنج سال اول دوره‌ی ساسانی حجاری شده‌اند، به استثنای نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان که یکی از آنها در حدود ۳۸۰م و دیگری که در غاری انجام شده است در سال‌های[(۵)] ۶۱۰-۶۲۸ احداث شده‌اند. این محدودیت‌های حیرت‌انگیز دلالت دارد بر نشو و نمای غیرطبیعی این هنر و در ادامه‌ی این بحث خواهیم دید که از همان آغاز، به‌وضوح فاقد دوام پایدار و منطقی بوده است.

ف. ساره[(۶)][2] نخستین کسی بود که به یک‌یک نقش‌برجسته‌های ساسانی به عنوان مجموعه‌یی واحد نگریست و آنها را مطالعه کرد و همراه با تصاویر بزرگ ــ تنها راه ممکن برای انتقال تأثیر واقعی آنها ــ انتشار داد. توصیه می‌کنم که خوانندگان به تصاویر موجود در کتاب وی رجوع کنند. به جای آنکه آن تصاویر را به مقیاس بسیار کوچک‌تر در اینجا بیاورم، چند تصویر را که تا به‌حال انتشار نیافته است انتخاب کرده‌ام تا درباره‌ی آنها بحث کنم. در بحث پیش رو که عمدتاً به درک ما از تحولات و ارزیابی این هنر مربوط می‌شود،

1. Silvestre de Sacy 2. F. Sarre

بر تغییرات معینی انگشت خواهم گذاشت که در پی اکتشافات اخیر رخ نموده است.



شکل ۴۰۱

مهم‌ترین تصاویر انتخابی، سه تصویر خط خطی در تخت جمشید است. دو تصویر از آنِ امیری ایستاده و سومی از امیری سوارکار است. از خوش‌اقبالی و باکمک سکه‌های ضرب شده در استخر، می‌توان هویت کسانی راکه در این مخططات تصویر شده‌اند با اطمینان تشخیص داد. تصویر شماره‌ی ۴۰۱، از آنِ شاهپور بابکان، برادر بزرگ‌تر اردشیر اول، است که فقط سه ماه به عنوان ساتراپ فارس در آن دیار حکومت کرد و به

هنگام بازدید از تخت جمشید بر اثر سقوط سنگ کشته شد. تصویر شماره‌ی ۴۰۲، از آنِ بابک پدر شاهپور و اردشیر است. تصویر شاهپور که بر روی یکی از درب‌های جانبی کاخ تچره داریوش کنده شده است پیش‌طرحی بیش نیست. اما اگر به این نکته توجه داشته باشیم که کشیدن هرگونه خطی بر روی سنگ خاره تا چه اندازه دشوار است، آنگاه اذعان خواهیم کرد که این تصویر شاهپور بابکان گواهی است بر چیره‌دستی حیرت‌انگیز هنرمند. همانند مخططات دوره‌ی هخامنشی در لوحه‌ی ۷۲، این گونه پیش‌طرح‌ها بیانگر اندیشه‌ی هنرمندانه‌ی مضمر در شکل نقش‌برجسته‌های عظیم حجاری شده بر سینه‌ی صخره‌ها است. این‌گونه آثار مبین تفسیر خود هنرمند است. هم شاهپور و هم بابک دستی بر قبضه‌ی شمشیری بلند دارند. ظاهراً بابک مشغول ریختن ماده‌یی خوش‌بوی در آتشدانی کوچک است. شاهپور هم دست راستش را به نشانه‌ی درود یا نیایش بلند کرده است. هر دو لباس مادی بر تن دارند، شامل قبایی دست‌دوز و شلواری فراخ. بابک ردایی آجیده، با تزیینات و دوختی دوتکه بر دوش دارد. چشمگیرترین مشخصه‌ی تصویر بابک بادبزن بزرگ برگ‌مانندی است که بر فراز سرپوش او قرار دارد. سربندی نیز با دنباله‌یی موّاج بر لبه‌ی پایین سرپوش او بسته‌اند. شاهپور نیز همین‌گونه افسر بر سر دارد. از کلاه او آن‌قدر باقی مانده که نشان دهد همانند کلاه تخم‌مرغ‌شکل بزرگی است که در تصویر روی سکه‌هایش بر سر دارد. توصیف تصویر سوارکار، که در اینجا آورده نشده، هم این‌گونه است. بر طرف راست کلاهخودش هلالی نصب شده که نشان خانوادگی او است.

در این پیش‌طرح‌ها از دو نقشمایه‌ی مربوط به هنر مجسمه‌سازی ساسانی استقبال شده است. از معدود مخططاتی با همین سبک که در ویرانه‌های اشکانی دورا ـ ئوروپوس دیده شده است می‌توان گفت که حتی پیش از آغاز دوره‌ی ساسانی، هنر نقاشی آن روزگار مخزن نگاره‌ها و نقشمایه‌هایی بود که بعدها از مشخصات بارز هنر مجسمه‌سازی و حجاری ساسانی شد.

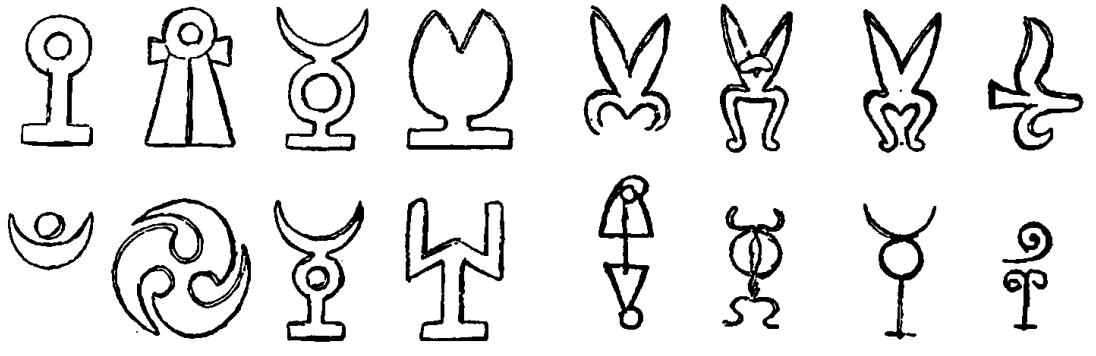
از مطالعه‌ی معدودی نقش‌برجسته‌های اشکانی نتیجه گرفتیم که این مجسمه‌ها انعکاسی از هنر نقاشی آن دوره است. حال باید تصریح کنیم که عامل به‌وجود آورنده‌ی هنر مجسمه‌سازی طبیعی ساسانی نیز سنت‌های نقاشی بوده است. خواهیم دید که کیفیت مجسمه‌سازیِ یادبودهای به جا مانده از آن روزگار، فارغ از تحول منطقی، پیوسته در حال تغییر بوده است. در مجسمه‌سازی آن دوره اثری از سنتی پیوسته نمی‌توان یافت. بنابراین، در هنر نقاشی بوده است که مشخصه‌های تمایزدهنده بارز و متحول شده‌اند؛ خواه در نقاشی روی دیوار و خواه در زمینه‌ی مینیاتورسازی.

اردشیر اول، بنیانگذار سلسله‌ی ساسانی، در فاصله‌ی سال‌های ۲۰۸-۲۲۶م اقامتگاهی برای خود در جنوب فارس بنا کرد و نام آن را «اردشیر ـ خوره» یا فرّ اردشیر گذاشت که همان فیروزآباد امروزی است. در آنجایی که دره‌یی پرصخره رو به دشت فیروزآباد باز می‌شود، صحنه‌ی پیروزی اردشیر بر اردوان پنجم، آخرین شاه اشکانی در ۲۲۵-۲۲۶ م، تصویر شده است (لوحه‌ی ۱۰۹).[۷] این رویداد تاریخی را در



شکل ۴۰۲

لحظه‌یی پرهیجان خلاصه نکرده‌اند. مظهر آن را به صورت سه مبارزه تن به تن، که واقعیت تاریخی ندارد اما این مفهوم را به گونه‌یی روشن می‌رساند، نشان داده‌اند. این شیوه‌ی کهن ایرانی است که، به‌عکس شیوه‌ی یونانی، بر هیجان متکی نیست و بیش‌تر به جنبه‌ی نمادین یا دقیق‌تر بگوییم، ماورای طبیعی اتفاقات می‌اندیشد. نخستین صحنه، نبرد تن به تن اردشیر و آخرین شاه اشکانی است. دومی به نبرد تن به تن شاهپور، فرزند اردشیر، و وزیری پارتی تعلق دارد. سومین تصویر نبرد تن به تن، میان غلام اردشیر و دشمن او است. آنچه هویت یک یک رزمندگان را مشخص می‌سازد نشان‌های خانوادگی آنان بر روی کلاهخودها و زره اسبان آنها است (شکل ۴۰۳). نظام ارباب و رعیتی یا ملوک‌الطوایفی و پسندیده بودن دلیری و جوانمردی [شوالیه گری]، هزار سال پیش از اروپا، در ایران آن روزگار به اوج خود می‌رسد. حرکتی که در این سه نقش، تصویر شده شدید و همهمه‌آمیز است و واقعی نیست. اسب‌های سه پهلوان ایرانی در حال چهار نعل پرّان و با شیوه‌ی تجریدی و معمولی تجسم یافته‌اند. اسب‌های دشمنان آنان کاملاً سرنگون و سرهایشان پایین و پاهایشان رو به هوا است، به‌طوری که سم‌های آنها با حاشیه‌ی بالایی تصویر تماس می‌یابد. گیسوی بلند شاه افشان و سرپوش کرّوی او گشوده و نوارهای بزرگ افسرش در پشت سر او شناورند. در این صحنه، تمام خصوصیات نقش گودرز دوم در طاق‌بستان از نو تکرار و در آنها اغراق شده است. برجستگی نقش‌ها کم‌عمق و صاف است و در نتیجه گوشه‌دار می‌نماید. نقش در دو سطح اجرا شده است، یکی سطح ژرف‌تر زمینه و دیگری سطح بالاتر نقش. این طرح جدا از زمینه و بیش‌تر عکس‌مانند است تا مجسمه‌وار. سبک و مضمون آن نیز دنباله‌ی آثار اشکانی است.



شکل ۴۰۳

اندکی دورتر در داخل دره، آنجایی که پلی همراه با کتیبه‌ی پهلوی بر رودخانه زده‌اند (لوحه‌ی ۱۰۸)[۸] نقش‌برجسته‌ی دیگری است که صحنه‌ی منصوب شدن اردشیر به مقام سلطنت از طرف ایزد را تصویر کرده است. صحنه اقتباسی است مخلوط از مجسمه‌ی مهرداد کبیر و اظهار اطاعت و بندگی چهار امیر نیمه مستقل و تحت‌الحمایه‌ی او. شاه در حضور ایزد اورمزد ایستاده است. ایزد افسری نواردار را به او می‌دهد.

این افسر و نوارهای متصل به آن نشان اردشیر است. در پشت سر اردشیر، شاهپور، پسر و جانشین او ایستاده است. علامت و نشان شاهپور دایره‌یی است که بر فراز خود هلال و پایه‌یی دارد. این نشان، که پیش از آن به گندافره سکستانی تعلق داشت، می‌تواند قرینه‌یی باشد بر خویشاوندی شاهپور از طریق مادرش با خاندان سلطنتی سکستان، یعنی سورن پهلوی. نفر سوم همان غلامی است که در یکی از صحنه‌های جنگ تن به تن شرکت داشت. صحنه تصویری نمادین و آشکار از اندیشه‌ی قدیمی ایرانی است درباره‌ی موهبت الهی بودن حق سلطنت. تنها وسیله‌ی تعیین هویت اشخاص تصویر شده تاج برای ایزد و شاه و نشان‌های نجابت خانوادگی برای دیگران است. هنرمندانی که این صحنه‌ها را حجاری کرده‌اند به هیچ‌وجه قصد چهره‌نگاری و شبیه‌سازی نداشته‌اند. چهره‌ها و بدن‌ها فاقد فردیت بوده، ثابت و یکنواخت و به‌شدت متحجر و انعطاف‌ناپذیرند. جامه‌ها را انگار از چرم خشک ساخته‌اند. گروه اصلی اشخاص صحنه به‌شدت قرینه سازی شده‌اند و پیکرهای ثانوی چون عوامل تکراریِ تزیینات می‌نمایند. حرکات طبیعی نبوده و تکرار حالت‌ها و برخوردهای معمول به شیوه‌ی مشرق‌زمینی است. اگر از پیش نمی‌دانستیم محال بود باور کنیم که حرکات همهمه‌انگیز نقش‌برجسته‌ی اولی و این تحجر و ثبات نقش‌برجسته‌ی دومی کار دوره‌ی کوتاه و واحدی است. حرکتی که در نقش اولی تصویر شده به همان اندازه غیرواقعی و غیرطبیعی است که تحجر و ثبات حرکات نقش‌برجسته‌ی دوم. این گونه افراط و تفریط فقط برای تبیین نمادین جنگ یا شکوه و جلال به‌کار می‌رفته است. تفاوت دو نقش‌برجسته تفاوتی نمادین است نه تفاوتی در سبک و اسلوب.

در نقش رجب، در جوار تخت جمشید، مضمونی مشابه حجاری شده است (لوحه‌ی ۱۰۸).[۹] اردشیر و ایزد هرمزد در وسط نقش ایستاده‌اند. شاه تاج را از هرمزد می‌گیرد. فرزندش شاهپور، در طرف چپ، گواه صحنه است و با افراشتن دست راست خود، به علامت احترام، در مراسم شرکت دارد. در ردیف عقبی همان غلام با بادبزن دیده می‌شود. در میان شاه و ایزد دو کودک ایستاده‌اند. کودکی که در سمت چپ ایستاده و چون بزرگسالان لباس پوشیده احتمالاً نوه‌ی اردشیر است، که بعدها با اسم هرمزد اول به تخت نشست (لوحه‌ی ۱۱۰). او به کودک سمت راستی که کاملاً برهنه است ادای احترام می‌کند. تصویر این کودک برهنه از مشخصات یکتای هنر ساسانی است. با اطمینان می‌توان گفت که تصویر یکی از ایزدان یونانی [؟] است. در سمت راست گروه اصلی، شهبانو و یکی از ندیمه‌های او زیر سایه‌بانی ایستاده‌اند. رویشان به سوی دیگر است، گویی مراسم به آنان ربطی ندارد. کیفیت هنری این نقش‌برجسته با نقشی که پیش از این وصف شد و با آنچه بعداً شرح داده خواهد شد (لوحه‌ی ۱۱۰) و کم‌تر آسیب دیده است تفاوت چندانی ندارد.

شاهکار ایام جوانی هنر حجاری ساسانی در نقش رستم، محل آرامگاه‌های شاهان هخامنشی، قرار دارد.[۱۰] بار دیگر مضمون نقش صحنه انتصاب اردشیر به مقام سلطنت از طرف ایزد است. اما در اینجا اردشیر و ایزد سوار بر اسب‌اند و از روی پیکرهای به خاک افتاده‌ی دشمنانشان گذر می‌کنند. غلام بادبزن به

دست شاه را دنبال می‌کند. سنت تاریخی می‌گوید آخرین شاه اشکانی اردوان پنجم بوده است، اما آخرین کسی که از خاندان اشکانی سکه ضرب کرده «آرتاواس» است. در شکل ۴۰۴، تصویر سر اینان روی سکه‌هایشان و همچنین تصویر سر مجسمه‌ی دشمن اردشیر، اردوان پنجم، نشان داده می‌شود. هیچ‌یک از اشکانیان به استثنای آرتاواس ریش دو شقه نداشته است. کلاهخود هم بیش‌تر به کلاهخود آرتاواس شباهت دارد تا اردوان. اما نشان شخصی، که حلقه‌یی پایه‌دار است، از آن آرتاواس نیست. دشمن ایزد، اهریمن است. گیسوی او به شکل چند مار نشان داده شده است. در این تصویر، شاه همپایه‌ی ایزد است. همان‌گونه که در کتیبه‌ی مربوط او را به مقام الوهیت رسانده‌اند. در این تصویر نمادین، باورهای آیینی فراوانی نهفته است. پیروزی هرمزد بر اهریمن در پایان روزگار تاریخی کیهان، که همگان چشم به راه آن هستند، کامل می‌شود. پیروزی اردشیر بر اشکانیان گامی در جهت پیروزی نهایی نیکی و فضیلت بر بدی و شقاوت است که با این نقش‌برجسته جاودانی و همیشگی شده است. قرینه‌سازی تمام و کمال بر ترکیب‌بندی صحنه تسلط مطلق دارد و سبب می‌شود تا پیشانی اسب‌ها با یکدیگر مماس شود. نمونه‌ی کلاسیک شیوه‌ی کهن پرچم مشرق‌زمین است. در این نقش هیچ عامل بیگانه و یونانی دیده نمی‌شود مگر برجستگی مرتفع آن که از دیگر آثار مشابه روزگار اردشیر مدورتر و آرام‌تر است. جامه‌ها چرمی نمی‌نماید. لباس‌ها، مخصوصاً ردای ایزد، چین‌دار است. بر فراز تاج ایزد کره‌یی مجعد قرار دارد. ریش ایزد دراز و مربع‌شکل و هخامنشی‌مانند است. او برسمی را به دست چپ گرفته که از واجبات آیین ایرانیان بوده است و قدمت آن به روزگار مادها می‌رسد. آرایش گیسوان شاه، همانند دیگر شاهان ساسانی، جنبه‌ی الوهیت دارد و با حریری نازک که روی سر و گردن و گونه‌ها را می‌گیرد پوشانده شده است.[۱۱] گیسوان مجعد او تا شانه‌هایش می‌رسد. نوک ریش، به‌خلاف آنچه روی سکه‌ها تصویر شده، از حلقه‌ی کوچکی می‌گذرد. رسمی که شاهان بعدی ساسانی از آن پیروی کردند.



شکل ۴۰۴

سه نقش‌برجسته‌ی واقع در نقش رجب و نقش رستم و پل فیروزآباد از نظر سبک و اسلوب نقطه‌ی مقابل نقوش برجسته‌ی جنگ‌های تن به تن فیروزآباد و تصویر فتح ارمنستان در سلماس (لوحه‌ی ۱۰۷) است. صحنه‌های رزم تن به تن و نقش‌برجسته‌ی سلماس کاملاً پهن و پخت می‌باشند. نقش‌برجسته‌ی سلماس، همانند نقش پیروزی شاهپور بر والرین قیصر رومی در داراب، سه‌چهارم رخ است.[۱۲] این هر دو خصیصه

بی‌تردید بر اسلوب نقاشی دلالت می‌کند و مؤید نتیجه‌گیری قبلی ما است. از شروع هنر ساسانی، نقاشی شاخه‌یی بود که نگاره‌ها و جزئیات نقشپردازی حجاری بر روی آن جوانه زد. بنابراین، برای داوری درباره‌ی نقش‌برجسته‌های حجاری شده بر دل کوه‌ها و سینه‌ی صخره‌ها، باید به آنها به چشم تابلوهای مجسم شده نگریست و نه صحنه‌های رنگ‌آمیزی شده بر دیوارها. از همان آغاز نیز این هنر با سبک‌های گوناگون اجرا می‌شد، زیرا نحوه‌ی بیان اصیلی نبود. قرینه‌سازی‌ها، تکرار تزیینی پیکرها، سکون و عدم شرکت اشخاص در مضامین اصلی صحنه‌ها و این واقعیت که هیچ‌گاه احساسی ابراز نمی‌شود و تنها از طریق طرز برخوردهای سنتی باید پی برد که چه می‌گذرد و هویت اشخاص را باید از روی نشان‌های ویژه‌ی آنان تشخیص داد همه و همه ناشی از روحیه‌ی باستانی مشرق‌زمینی است. هنر ساسانی ادامه یا برگشت به آن طرز تفکری است که در دوره‌های سلوکی و اشکانی در پشت پرده‌ی تظاهر پنهان شده بود. پس واکنشی است شدید نسبت به تسلیم محض در برابر فرهنگ یونانی‌مآبی. از سوی دیگر، برجستگی نقش‌ها، این واقعیت که در حجاری از سطوح مختلف استفاده می‌شود و پیکرها بر روی یکدیگر می‌افتند و چین‌های آشفته را برای ابراز بیان هنری به‌کار می‌گیرند و بعضی از حالات سواران ــ مضمونی که کنده‌کاران و حکاکان هخامنشی با آن آشنا، ولی سنگتراشان هخامنشی با آن بیگانه بودند ــ ایرانی نیست و از خصوصیات هنر یونانی می‌باشد. از همان آغاز شاهد اثرگذاری عوامل موروثی زاییده از چشمه‌های گوناگون و تمایلات ناسازگار در کاربرد این عوامل هستیم. هنر ساسانی از ابتدای پیدایش، هنری است آمیخته و ثمره‌ی توچین کردن. تحلیلی که در پی خواهد آمد شرایط مذکور را روشن‌تر خواهد کرد.

در کنار نقش‌برجسته‌ی اردشیر در نقش رجب، شاهپور سوار بر اسب در حالی تصویر شده است که جمعی از پیادگان او را دنبال می‌کنند.[۱۳] این سوار شباهت به تصویر اردشیر دارد و پیادگان شبیه پیادگان سرپل فیروزآبادند. اما اسلوب حجاری به‌کلی عوض شده و می‌توان گفت که شیوه‌یی یکتا است. نقشی است واقعاً برجسته که تدریجاً به نقش‌های کم‌ارتفاع‌تر تبدیل می‌شود. گوشه و زاویه ندارد. پارچه‌ی لباس شاه آکنده از چین کوچک و تابدار و مجعد است و یال اسب چنان اجرا شده که گویی تصویری از مجسمه‌یی مفرغی است. نوارهای پهن افسر و کفش و ردای شاه که با صف اول پیادگان برخورد دارد از باد به وزش درآمده‌اند. پیروان پیاده در چند صف با نوعی ژرفنمایی محوشونده طرح شده‌اند. طول قد اینان، بی آنکه از پهنای شانه‌هایشان کاسته شود به‌تدریج کوتاه می‌شود. اگر بخش‌های پایین بدنه‌ها در پشت پیکرهای صف جلویی پنهان نبود مانند جمعی کوتاه‌قد می‌نمودند. ابتدای این شیوه را در نقش‌برجسته‌ی اردشیر واقع در پل فیروزآباد شاهدیم. این تصویر ضمن آنکه در نظر بیننده شبیه به ژرف‌نمایی یا پرسپکتیو می‌نماید، توهم جمعیت زیاد را نیز به دست می‌دهد. این شیوه اگر مستقیماً از هنر یونانی اقتباس نشده باشد، بی‌تردید بدون آشنایی با تحولات پیشین هنر یونانی امکان‌پذیر نبود.

نقش‌برجسته‌ی دیگری در همین محل انتصاب شاهپور را از سوی ایزد به مقام سلطنت تصویر کرده است.[۱۴] شاه و ایزد بر طبق سنتی که اکنون در هنر ساسانی به صورت قانون درآمده بود، سوار بر اسب می‌باشند (لوحه‌ی ۱۱۲). از پیکرهای افتاده به زیر سم و لگد اسبان اثری دیده نمی‌شود و سر اسب‌ها دیگر به یکدیگر نمی‌خورند. از اینها که بگذریم، تفاوت بسیار چشمگیر این اثر با دیگر حجاری‌ها در نحوه‌ی اجرای لباس‌ها است. همه چیز به‌شدت مضطرب است. گویی توفان، و نه بادی ملایم، رداها و نوارهای پهن را به وزش درآورده است. دقیق‌تر بگوییم دو توفان در حال وزیدن است. توفانی از سمت راست می‌وزد و تندبادی از سمت چپ.

در ۲۶۰ م، شاهپور سپاه روم را شکست می‌دهد و امپراتور والرین را به اسارت می‌گیرد. این پیروزی عظیم و خارج از انتظار مضمون پنج نقش‌برجسته است: یکی در نقش رستم، یکی در داراب و سه نقش‌برجسته در بیشاپور. این نقش‌ها همزمان حجاری شده‌اند و مضمونی واحد دارند. بنابراین، تفاوت‌های موجود بین این نقش‌ها نه تنها حکایت از درجات گوناگون نفوذ هنر بیگانه می‌کند، بلکه دلالت بر این دارد که در این دوره از هنر ساسانی، هنرمندانِ بیگانه نیز به‌کار گرفته می‌شده‌اند.

پیش‌نمونه‌ی این نقش‌ها نقش‌برجسته‌ی عظیم نقش رستم (لوحه‌ی ۱۱۳)[۱۵] در پایین آرامگاه داریوش است. شاه سوار بر اسب است. والرین در برابرش زانو زده و بخشش و ترحم التماس می‌کند. در پشت، شخصیتی رومی ایستاده که شاه دست او را گرفته است. آستین دست شاه را پوشانده که حرکتی کاملاً ایرانی بوده است و برای نخستین بار، در آرامگاه اردشیر (دوم یا سوم؟) در تخت جمشید دیده می‌شود. ظاهراً شاه تاج امپراتوری روم را به شخصی که مورد پسند و منتخب اوست می‌بخشد. حقیقت مطلب این است که پیروزی شاهپور دیری نپایید. سپاه دیگر رومی حرمسرای شاهپور را تسخیر کرد و وی مجبور شد با شتاب به تیسفون عقب‌نشینی و برای نجات از مهلکه‌ی بین‌النهرین تمام طلای به دست آمده در این پیکار را خرج کند. اما آنچه این نقش‌برجسته مظهر آن است روشن و آشکار می‌باشد. شاه شاهان شاهنشاهی‌های جهان را، آن‌گونه که دلخواه او است، به این و آن می‌بخشد. این ادعا واقعیت تاریخی ندارد، اما تبختر و تفرعنی باشکوه و عظیم است از بیخ و بن ایرانی.

شاه تاج ایزد هرمزد را که بر فرازش کره‌ی مجعد و عظیم سلطنتی نهاده شده است بر سر دارد. نوارهای افسر شاه در پشت انبوه موهای مجعدی که صورت او را قاب گرفته‌اند شناور، نیمرخ سر و صورت او ظریف و جذاب است. هرچند چشم را تقریباً از روبه‌رو مجسم کرده‌اند و حجار هنرمند با پنهان کردن گوش شاه در زیر موها، از درگیر شدن با این عضو دشوار طفره رفته است.

درباره‌ی حالت التماس و تضرع والرین جای هیچ‌گونه تردید نیست. اما چهره‌ی او فاقد هرگونه احساس است (لوحه‌ی ۱۱۴). جامه‌ی والرین معمولی است. ردایش پوشیده از تعدادی طوماری است که با طرح

جامه‌ی شاه تفاوت دارد. مراد از این تفاوت‌گذاری نشان دادن تضاد ارزش تزیینی دو جامه است و یادآور تضاد جامه‌های چین‌دار و صاف نقش‌برجسته‌های هخامنشی. در تمام نقش‌برجسته‌های بعدی ساسانی جامه‌ها به گونه‌یی ملال‌آور یکنواخت تصویر می‌شوند.

سر والرین را «چهره‌یی که احتمالاً هنرمندی رومی آن را کشیده» می‌دانند و نمی‌توان شباهتش را با سر ضرب شده روی سکه‌های او منکر گردید. اما اندیشه‌ی صورتسازی برای این هنر بیگانه است و سر والرین سر معمولی رومیان است و بنابراین، با سرهای ضرب شده بر روی سکه‌ها شباهت دارد. نگاهی به گوش والرین کافی است تا بیننده یقین کند این حجاری کار دست استادی ایرانی است.

دومین صحنه پیروزی شاهپور در بیشاپور، که به‌شدت آسیب دیده، دو مضمون را با یکدیگر مخلوط می‌کند: اعطای منصب شاهی از سوی ایزد و پیروزی بر والرین.[۱۶] شاه و ایزد سوار بر اسب بر اجساد دشمنان خود می‌تازند. آوردن دشمن انتزاعی در کنار والرین معنای نمادین تصویر را آشکار می‌سازد. در لوحه‌ی ۱۱۴، بخش مرکزی صحنه نشان داده شده است. والرین در اینجا به‌مراتب هنرمندانه‌تر از نقش رستم تصویر شده است. حالت او با فصاحت و بلاغت گویا است. سرش که اندکی چرخیده سرشار از احساس است. خصوصیتی که با هنر ساسانی بیگانه است. اما مقایسه‌ی دو نقش یک نکته را به‌خوبی آشکار می‌سازد. تفاوت‌های شیوه‌ی اجرای دو نقش چنان زیاد و چشمگیر است که نمی‌توان آنها را همزمان دانست. اما نه تنها مضمون هر دو نقش یکی است، بلکه هر دو نقش‌برجسته همزمان حجاری شده‌اند. تنها توجیه ممکن برای این وضع حیرت‌انگیز این است که سنگتراشان متعلق به دو مکتب حجاری، از روی الگوی واحدی ــ نمونه‌یی با مقیاس کوچک ــ این اثر را ایجاد کرده‌اند. دلیل این مدعا آن است که تفاوت‌ها در مضمون و ترکیب‌بندی اثر نیست و به جزئیات حجاری مربوط می‌شود.

چند قدم آن‌طرف‌تر یک‌بار دیگر مضمون پیروزی بر والرین، با اسلوبی باز هم متفاوت، اجرا شده است.[۱۷] صحنه‌ی اصلی (لوحه‌ی ۱۱۶) جای کوچکی را در مرکز نقش اشغال کرده است. در طرفین آن، چند قاب دیگر در دو ردیف، سواره‌نظام ایرانی را در سمت چپ و چند گروه سه نفری پیاده را در طرف راست نشان می‌دهد. تقسیم ترکیب‌بندی مضمونی واحد به چند بخش قاب‌شده ارثیه‌ی هنر هخامنشی است. امری که از نیازهای معماری هخامنشی حاصل آمده بود و با اینکه دیگر دلیلی در کار نبود، هنر ساسانی هنوز به اصول دیرینه‌اش پایبندی نشان می‌داد.

در نقش میانی اشخاص ثانوی، امیری و وزیری را به ترکیب‌بندی اولی اضافه کرده‌اند. همان‌گونه که بر طرح‌های ساده و اولیه‌ی سکه‌های اشکانی، بعدها اشخاص ثانوی را می‌افزایند. می‌بینیم که مظهر کوچک پیروزی اشکانی همانند نقش گودرز دوم در طاق‌بستان، بر سر شاه تاج می‌گذارد. پیکر به خاک افتاده‌ی دشمن رومی نیز در زیر سم و لگد اسب است. پیکرها جمع و جور و تنگ یکدیگر نهاده شده‌اند. فضا را با

ترکیب‌بندی مقتصدانه‌یی تا سرحد امکان انباشته‌اند. به رغم تمام این تمهیدات که به قصد تعالی بخشیدن به نقش‌برجسته به‌کار رفته است، از نظر کیفیت هنری به پای پیش نمونه‌ی نقش رستم نمی‌رسد.

لوحه‌ی ۱۱۶، این گروه را با دسته‌یی مشابه در نقش‌برجسته‌ی بیشاپور مقایسه می‌کند.[۱۸] ترکیب‌بندی همان است، اما فاصله‌گذاری‌ها متفاوت است. میان شاه و گروه پشت سر او و والرین و اشخاص دنبال او فاصله گذاشته شده است. در جزئیات حجاری نیز تفاوت دیده می‌شود، دست‌کم به اندازه‌ی تفاوت‌های میان دو تصویر والرین که در لوحه‌ی ۱۱۴ ملاحظه شد. هویت مضمون و تعداد افزوده شده بر حاضران در صحنه حتی بیش از نمونه‌ی اولی است، دلالت دارد بر اینکه استادان هنرمند برخاسته از اقوام مختلف الگوی واحدی، شاید تصویری مینیاتورمانند، را در پیش چشم داشته‌اند.

در قاب سمت چپ، صحنه‌ی اصلی سواران ایرانی در ستون‌های ردیف تصویر شده‌اند تا بیننده تعداد سپاهیان را بی‌نهایت تصور کند. در طرف راست، چهار قاب است که در هر یک سه نفر تجسم یافته‌اند. در یکی از دو نمونه‌ی آورده شده در لوحه‌ی ۱۱۹، ایرانیان با نیزه و شمشیرهای بلند مجهزند و ظاهراً کلاه گیس بر سر دارند. پیکرها چنان روی هم افتاده‌اند که زمینه‌ی نقش پیدا نیست. پاهای اینان از زاویه‌ی بالا تصویر شده است. گویی که روی پنجه‌ی پا ایستاده‌اند. در مجسمه‌سازی واقعی، پاها به‌طور طبیعی روی سطح پایه‌ی اثر قرار دارند. این گونه از بالا به پاها نگریستن که پاها بر روی رنگ زمینه قرار می‌گیرد از تحولات هنر نقاشی یونانی بود و در هنر بیزانسی رواج کامل پیدا کرد. این امر به‌وضوح برملاکننده‌ی خصیصه‌ی تصویر و نسب هنر حجاری ساسانی است. نقاشی‌های به دست آمده از زیارتگاه‌های بودائیان تورفان (شکل ۴۰۵) را می‌توان المثنای نقش‌برجسته‌ی ساسانی خواند. اما تماس مستقیم میان ایران و تورفان وجود نداشته است. از این گذشته، نقش‌برجسته‌های ساسانی چندین صد سال از نقاشی‌های بودایی کهنسال‌ترند. وجه تشابه آنها در این است که هر دو از تباری کهن‌تر، یعنی هنر ایران شرقی، زاییده شده‌اند. گروه سه نفری دوم در لوحه‌ی ۱۱۹، یا تصویر چند نفر موسیقیدان است و یا تصویر حاملان گنجینه‌های به غنیمت گرفته شده.

بخش مرکزی نقش‌برجسته‌ی دیگری که در لوحه‌ی ۱۱۵ آورده شده به مفصل‌ترین و در ضمن پیچیده‌ترین تصویر از پیروزی شاهپور تعلق دارد که بر سینه‌ی مقعر صخره‌یی در بیشاپور حجاری شده است (لوحه‌ی ۱۱۵). در اینجا نسبت به تمام نقش‌برجسته‌های ساسانی اشخاص بیش‌تری تصویر شده‌اند، اما با مقیاسی کوچک‌تر و تقریباً نصف اندازه‌ی طبیعی. حال آنکه در دیگر نقش‌برجسته‌های این دوره مقیاس‌ها از اندازه‌ی طبیعی بزرگ‌تر است. ترتیبات کلی این نقش بدین گونه است که در طرف چپ، انبوه سپاهیان ایرانی هستند و در طرف راست، دسته‌ی پیروزمندانی که به سوی سپاهیان منتظر در حرکت‌اند. این همان ترتیب کهن دسته‌های باجگذاران تخت جمشید است. تمام نقش به چهار قسمت تقسیم شده است. محوری در وسط، که به استثنای محوطه‌ی کوچک صحنه‌ی اصلی تصویری ندارد، این قسمت‌ها را از

یکدیگر جدا می‌سازد. این به هم ریختن ترکیب‌بندی از خصیصه‌های هنر ایرانی است. اما این بار قسمت‌های باریک و طویل چهارگانه، که تا سرحد امکان انباشته از پیکرهای کوچک در سطوحی چندگانه می‌باشد، یادآور بخش‌های مارپیچی ستون‌های پیروزی رومیان است. جزئیات شیوه‌ی اجرای حجاری نیز مؤید همین حدس است. می‌دانیم که شاهپور مهندسان رومی را که در میان انبوه اسیران خود سراغ کرده بود برای احداث و ایجاد خیابان‌ها و پل‌ها و شبکه‌های آبرسانی در خوزستان و نواحی داخلی ایران به کار گماشته بود. پس بعید نیست که از هنرمندان و حجاران رومی نیز برای ساختن این نقش‌برجسته‌های استفاده کرده باشد.



شکل ۴۰۵

در لوحه‌ی ۱۱۸، جزئیات حرکت و رژه در این مراسم پیروزی آورده شده است. در بخش بالایی، مردانی را می‌بینیم که به حمل و نقل بارهای سنگین مشغول‌اند. آخرین نفر جفتی شیر را هدایت می‌کند، تصویری که یادآور نمایندگان اهل شوش و شیر ماده آنها در تخت جمشید است. در بخش پایینی، صفی از مردان اسبی زین و یراق شده را راه می‌برند و فیلبانی برهنه بر فیلی سوار است. فیلی که به‌تحقیق نمی‌تواند از رومی‌ها به غنیمت گرفته شده باشد. در سطح دوم، سربازانی ایستاده‌اند که لباسی ظاهراً رومی بر تن دارند اما سر و صورت آنان به وحشی‌های اروپایی که روی ستون‌های پیروزی رومیان تصویر شده شباهت دارد. برای مقایسه در تصویر

پایین لوحه‌ی ۱۱۸، بخشی از مراسم پیروزی شاهپور در هندوستان نشان داده می‌شود که آن نیز در بیشاپور حجاری شده است.(۱۹) این رویداد تاریخی در جایی منعکس نشده است و احتمالاً باید به سال‌های بعدی سلطنت شاهپور تعلق داشته باشد. اما این تفاوتِ زمانی از عهده‌ی توجیه اسلوب کاملاً متفاوت آن برنمی‌آید. مثلاً تمام تناسب‌ها تغییر کرده است و قد فیل فقط به کمر سربازان ایرانی می‌رسد.

در لوحه‌ی ۱۱۷، یکی دیگر از جزئیات رژه‌ی پیروزی در هندوستان برای مقایسه با صحنه‌های رژه‌ی پیروزی بر رومیان عرضه شده است. در نقش مربوط به هندوستان، اسب زین و یراق شده‌ی شاه را مهتری راه می‌برد که خودش از پشت دیده می‌شود و سر و صورتش از کنار. همین نقشمایه را در تخت جمشید داریم. در تصویر دیگر، گردونه‌یی حیرت‌انگیز را دو اسب به دنبال می‌کشند. برای نشان دادن این جفت اسب، یکی را جلوتر از دیگری قرار داده‌اند. این گردونه‌ی منبرمانند به یک کرسی رومی شباهت دارد که در موزه‌ی لوور نگاهداری می‌شود.



شکل ۴۰۶

در مرکز صحنه‌ی پیروزی هندوستان، شاهپور نشسته بر تخت و از روبه‌رو تصویر شده است (لوحه‌ی ۱۲۰). این صحنه‌ی کاملاً تشریفاتی در هنر هخامنشی همیشه از نیمرخ تصویر می‌شد. اینکه چرا و چه‌گونه نیمرخ باستانی سه چهارم محیط دایره چرخش می‌کند و تصویری کاملاً روبه‌رو می‌شود از مطالعه‌ی سکه‌های یونانی ـ باکتریایی و شکل ۳۹۲ معلوم می‌شود که در آن چند سر و صورت از روبه‌رو بر سکه‌های دوره‌ی اشکانی نشان داده شده است. در شکل ۴۰۶، جزئیات دو سکه‌ی کوشانی ـ ساسانی دیده می‌شود که توسط پیروز پسر اردشیر و برادر جوان‌تر شاهپور اول، در مقام نایب‌السلطنه ضرب شده‌اند. پیروز از ارادتمندان و پشتیبانان مانی مدعی پیغمبری بود. پیروز (فیروز) مشغول نیایش ایزد «بولدا» و ریختن بوی خوش در آتش محراب تصویر شده است. بولدا با هاله‌یی آتشین در پشت سر، بر تختی نشسته و سه چهارم صورت او دیده می‌شود. این تصویر تقلیدی است از نوعی زئوس که روی سکه‌های یونانی ـ باکتریایی

ضرب می‌شد. روی سکه‌ی دیگر، ایزد هرمزد زیر شاه‌نشینی بر تخت نشسته ــ مقایسه شود با شاه و شهبانوی تصویر شده درکوه خواجه ــ و مانند شاهپور اول در بیشاپور و نقش‌برجسته‌ی آسیب دیده در نقش رستم، کاملاً از روبه‌رو تصویر شده است. در شکل ۴۰۷، سه تصویر دیگر از ایزدان و شاهان بر تخت نشسته دیده می‌شود: در سمت چپ ایزد میترا به مثابه خورشید، در وسط ماه و در طرف راست یا یزدگرد دوم (۴۵۷-۴۳۸) یا بلاش (۴۸۸-۴۸۴). این تصاویر از تبدیل و تغییر کامل شمایل‌سازی حکایت می‌کنند. آخرین نمونه از این نوع، تصویر خسرو انوشیروان بر روی سنگ بلور بشقاب معروف به سنت دنیس است که درکتابخانه‌ی ملی فرانسه نگاهداری می‌شود (شکل ۴۰۸). تردیدی نیست که این نقشمایه از هنر نقاشی یونانیان شرقی در باکتریا الهام گرفته است. این تصویر از روبه‌رو با پاهای جدا از هم تأثیری سخت و خشن، که از روی عمد فراهم شده، در بیننده می‌گذارد. نمای جانبی بی‌آزار است. حال آنکه نمای روبه‌رو تماشاگر را فرا می‌گیرد و بنابراین، در هنر کهن شرقی در نقشمایه‌های مربوط به الوهیت به‌کار می‌رفته است. به همین سبب، شاه را این‌گونه تصویر کرده‌اند. او را مرکز طبیعت و قبله و محور و قطب جهان می‌پنداشتند. این نکته را به‌آسانی از القابی که به شاهان می‌دادند می‌توان استنباط کرد. از سوی دیگر، علاقه‌ی شدید به قرینه‌سازی هنرمند را ناچار می‌سازد که در مرکز ترکیب‌بندی نیز طرحی متقارن داشته باشد. بنابراین، شاه را به صورت نوعی تعویذ در مرکز صحنه قرار می‌دهند و سعی می‌کنند تا از او رعب و وحشتی ساطع شود که معمولاً دیدار مستبدان خودکامه مشرق‌زمینی در اشخاص ایجاد می‌کند. با آنکه این تصویر در باکتریا و با دست یونانی ساخته شده، اما تصویری کاملاً آسیایی است.



شکل ۴۰۷

تصویر دیگری که در لوحه‌ی ۱۲۰ آورده شده است، بهرام دوم را در همین وضع نشان می‌دهد. این نقش که بهرام در وسط آن قرار دارد، نشانگر کرنش و انقیاد چهار نفر از بزرگان ایران از او است. هم مضمون و هم شیوه‌ی شمایل‌سازی آن دقیقاً شبیه به نقش مهرداد کبیر در بیستون است، با این تفاوت که در آنجا نیمرخ شاه متوجه چهار امیر است. هم در ترکیب‌بندی آثار و هم در جزئیات اجرایی شاهد واکنش و پرهیز فزاینده

نسبت به یونانی‌مآبی هستیم، تا آنکه سرانجام نقاب از چهره برگرفته می‌شود.

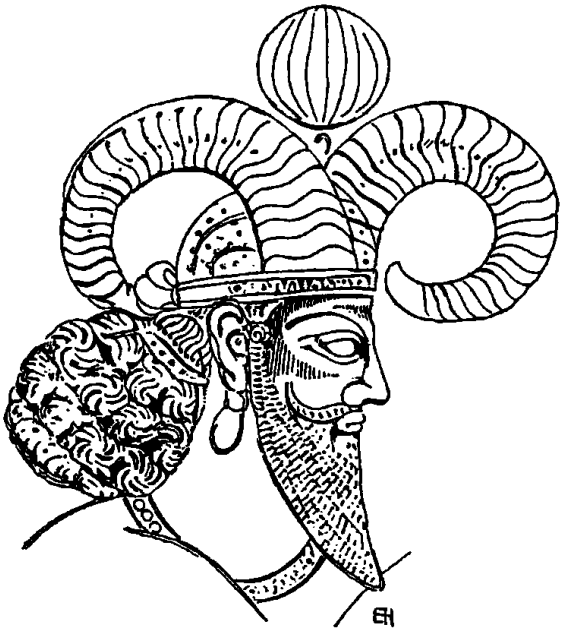


شکل ۴۰۸

در میان آثار و یادبودهای ساسانی تنها یک مجسمه‌ی چندبعدی، یعنی مجسمه‌یی به معنای واقعی کلمه، به دست ما رسیده است. مجسمه‌ی عظیم شاهپور اول که سه‌برابر اندازه‌های طبیعی است و در غاری نزدیک بیشاپور قرار دارد. غاری طبیعی بر بخش بالایی صخره‌یی دیوارمانند که دسترسی به آن بی‌دشواری نیست. ظاهراً همان جایی است که نعش شاهپور را در معرض هوای آزاد گذاشتند. مجسمه آنگاه که بر پا بود تا سقف می‌رسید. آن را از گلفهشنگ طبیعی بزرگی تراشیده بودند (لوحه‌ی ۱۲۱). دست راست شاه روی کمرش و دست چپ او روی قبضه‌ی شمشیر قرار دارد. ردا بر دوش ندارد. چین‌های لباسش، که معمولاً افشان و آشفته است، در اینجا چون دم قاقم می‌نماید. این شیوه از تمهیدات نقاشی است و اینجا به‌کار رفته تا لباس مجسمه به حال طبیعی و زنده درآید. انبوه گیسوان شانه‌ها و گردن را می‌پوشاند. نوارهای افسر شاهی مستقیماً از پشت سر آویزان است. مجسمه در نگاه اول چون مجسمه‌های قرون وسطایی می‌نماید. حتی قرون وسطایی‌تر از تصاویر شاه و شهبانو در کوه خواجه. کهن‌ترین نمونه‌ی این‌گونه مجسمه از آنِ «کَنیشکه» شاه کوشانی در «مَتوره» هندوستان[۲۰] است. این سلسله از اواخر سده‌ی اول میلادی به بعد در باکتریا فرمانروایی می‌کرد. عوامل موجود در هنر ساسانی که می‌توان آنها را در این سرزمین ردیابی کرد بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود.

هنر نقش‌برجسته و مجسمه‌سازی ساسانی در صحنه‌ی به مقام سلطنت منصوب شدن بهرام اول پسر شاهپور اول در بیشاپور، متعلق به سال ۲۷۲-۲۷۳ م، به اوج خود می‌رسد. تقریباً المثنای نقش‌برجسته‌های اردشیر اول و شاهپور اول (لوحه‌ی ۱۱۱) است.[۲۱] در این نقش از تمایل شدید به قرینه‌سازی اندکی کاسته

شده است و دست‌کم از دید ما، نقش، در شکل‌پذیری به واقعیت و طبیعت نزدیک شده است. حرکت از مرتفع‌ترین برجستگی‌ها به ظریف‌ترین برجستگی‌های کوتاه با چیره‌دستی انجام می‌گیرد. سطوح پهن و صاف به‌گونه‌یی تحسین‌انگیز با بخش‌های انباشته از ظریف‌کاری‌ها تضاد دارد. مانند دیگر نمونه‌های پیشین و بعدی همین مضمون، شاه تاج را به دست ندارد. دست پیش برده تا آن را بگیرد. صاحب تاج نیست بلکه میل به تصاحب آن دارد. اگر مورد سر والرین در بیشاپور را ندیده بگیریم، این تنها مورد در هنر ساسانی است که نقاشی یا آنچه تجسم یافته حاوی احساس و عاطفه است. تنها موردی است که روح و روان تصویر در آنچه می‌گذرد دخالت می‌نماید. با آنکه قیافه‌ی بهرام گویا نیست اما بهترین و ظریف‌ترین سر و صورت در بین نقش‌برجسته‌های دوره‌ی ساسانی است. شاه نه تنها نشانه‌ی عظیم سلطنت را بر سر دارد بلکه انوار خورشیدی ایزد میترا نیز از او ساطع است. آرایش گیسوی او روی سکه‌هایش دقیقاً آرایش موی او در این نقش‌برجسته است. با اینکه زیر این نقش‌برجسته اسم برادر جوان‌تر و جانشین دوم او «نرسی» آمده، اما نقش از «بهرام اول» است. روی خود صخره‌ی طبیعی نتوانستم آثاری از دستکاری درکتیبه بیابم. اما از طریق اثری که از این نقش بر روی کاغذ نازک سیگار تهیه کردم، آشکار شد که درکتیبه دستکاری و تقلب شده است. «نرسی» اسم برادر خود را محو کرده و به جای آن، اسم خود را گذاشته بود که اثر این جعل به جا مانده است. و این جعل دشوار نبود، زیرا هر دو از یک پدر و مادر زاییده شده بودند.



شکل ۴۰۹

شیئی فلزی بشقاب نقره‌یی مشهوری است که در موزه‌ی ارمیتاژ نگاهداری می‌شود و به همین ایام تعلق

دارد. در نقش روی آن، شاه سوار بر اسب مشغول به شکار گراز وحشی است. از روی تاج او (شکل ۴۰۹) می‌دانیم که او بهرام کوشانشاه، جانشین پیروز کوشانشاه ولیعهد ساسانی که در شرق نایب‌السلطنه بوده، یا بهرام اول در سلطنت پدرش هرمزد (۲۷۲-۲۷۳ م) و یا بهرام دوم در سلطنت پدرش بهرام اول (۲۷۳-۲۷۶ م) است.[۲۲] به هر حال، همان‌گونه که نقش‌برجسته‌ی بهرام اول اوج هنر مجسمه‌سازی ساسانی است، این بشقاب نیز که در همان ایام ساخته شده و نماینده‌ی اوج هنر فلزکاری دوره‌ی ساسانیان است.

پیش از آنکه موضوع اوج هنر مجسمه‌سازی ساسانی را پشت سر بگذاریم، باید تحول و پیشرفت این هنر را در این دوره مطالعه و درک کنیم. نخستین آثاری که به امر اردشیر اول در حدود ۲۲۶م ساخته شدند توسط هنرمندان شهرستانی ساکن گوشه‌ی دوردست فیروزآباد فارس آفریده شدند. این واقعیت نه تنها خصیصه‌های این آثار را توجیه می‌کند بلکه روشن می‌نماید که چرا و چه گونه این هنر جوان ناگهان به سر حد بلوغ می‌رسد. تردیدی نیست که نقش‌برجسته‌های روزهای آخر اردشیر اول و تمام آثار آفریده شده در روزگار شاهپور اول آثاری می‌باشند که به حد بلوغ رسیده‌اند. معدودی کارهای اولیه نمایانگر تمام خصوصیات و کیفیات به ارث رسیده از هخامنشیان باستانی نیستند. اما تا آنجایی که ما می‌توانیم مشاهده کنیم صورت ظاهری تمام آنها دچار تغییر و تحول شده است. برخی از الگوهای شمایل‌سازی، و شاید هم تمام آنها، در دوره‌ی اشکانیان نیز موجود بود؛ اما هیچ‌یک از آثار اشکانی کیفیت مجسمه‌وار ندارند. نقش تمام‌برجسته، از مرتفع‌ترین نقش‌ها گرفته تا ظریف‌ترین نقش‌های نیم‌برجسته، برای هنر ایرانی کاملاً بیگانه و احتمالاً کار دست یونانیان بود. اما کیفیات یونانی‌مآبی، که بیش از همه در کارهای روزگار شاهپور اول مشاهده می‌شود، حال و هوای رومی ندارد. فقط در نقش‌های تمام‌برجسته‌ی عظیم پیروزی شاهپور بر والرین واقع در بیشاپور دلیل کافی داریم که هنرمندان رومی نیز دخالت و همکاری داشته‌اند. همچنین مشاهده می‌شود که این عناصر یونانی مخلوط با هنر ساسانی در اثر همکاری و رفت و آمد با هنرمندان یونانی ساکن در نواحی غربی مجاور ایران در هنر ساسانی نفوذ نکرده‌اند. زیرا این عوامل رابطه‌یی با شیوه‌های معاصر و رایج در این نواحی یونانی‌نشین ندارند. بنابراین، نوعی یونانی‌مآبی باستانی باید در سرزمین‌های واقع در مشرق ایران دوام آورده باشد. این سرزمین‌های شرقی یونانی‌مآب، در همان اوایل ایام پس از اسکندر، تماس خود را با یونان از دست می‌دهند و از تحولات هنری رخ داده در سواحل مدیترانه‌یی بی‌خبر می‌مانند. این سرزمین تنها می‌تواند باکتریای یونانی واقع در شمال افغانستان باشد. وجود هنر یونانی ـ باکتریایی، که تنها از آن سکه‌هایی چند باقی مانده مورد سؤال قرار گرفته است. اما واقعیت این است که سلوکوس بیش از هفتاد شهر در باکتریا پی افکند که سکنه‌یی یونانی با قوانین و آداب یونانی داشت. هر چند از نخستین کاوش‌های باستان‌شناختی هنوز شواهد حایز اهمیت به دست نیامده، اما تردیدی نباید داشت که هنر یونانی ـ باکتریایی وجود داشته است. بنابراین، عوامل یونانی وارد شده در هنر ساسانی بایستی از

یونانی‌مآبی شرقی الهام گرفته باشد و نه از هلنیسم غربی.

آثار آفریده‌شده‌ی پس از بهرام اول را با فشردگی و اختصار بیش‌تر مطالعه خواهیم کرد. بیش‌تر آنها در روزگار بهرام دوم پسر او آفریده شدند. بهرام دوم که بیش از دیگر شاهان ساسانی آثار و یادبود از خود به جای گذاشت. یادگارهایی که در اغلب آنها آثار انحطاط مشهود است. تفاوت در کیفیت آثار هنری که دربار مشوق آنها بوده قرینه‌ی دیگری بر مصنوعی بودن نشو و نمای هنر مجسمه‌سازی دوره‌ی ساسانی است.

از جمله کارهای باارزش مجسمه‌ی «نقش بهرام» است[۲۳] که هم اکنون آن را با نقش تمام رخ شاهپور در صحنه‌ی پیروزی هندوستان مقایسه کردیم. بهرام دوم نشسته بر تخت اظهار بندگی و انقیاد چهار نفر از بزرگان و امیران را می‌پذیرد. بر روی کلاهخودهای اینان نشان‌های خانوادگی آنان نصب است. اولین نفر سمت چپ (لوحه‌ی ۱۲۴) پسر او بهرام سوم است که فقط سه ماه پس از بهرام دوم سلطنت کرد. او به دست عمویش نرسی، همان کسی که در کتیبه‌ی بهرام اول دست برده است، خلع شد. پیکرهای بر پا ایستاده کوتاه و سنگین می‌نمایند. جامه‌هایشان با یکدیگر تفاوتی ندارد و کلیشه‌وار است. سرها هنوز متناسب و درست‌اند. با بهترین نمونه‌های سکه‌ها و برجسته‌کاری جواهرات برابری می‌کنند (لوحه‌ی ۱۳۱). صحنه‌ی دیگری در نقش رستم همین مضمون اظهار بندگی و انقیاد نسبت به شاه را تصویر کرده است (لوحه‌ی ۳۳).[۲۴] این صحنه بی‌نظم و ترتیب است، شاید به این علت که روی نقش‌برجسته‌یی کهن‌تر از دوره‌ی ایلامی‌ها اجرا شده است. شاه، تمام قد، در وسط صحنه ایستاده است. فقط سر و سینه‌ی کسانی که در دو طرف شاه بودند حجاری شده است. این‌گونه اختصار و خلاصه کردن در یادبودی به این بزرگی خلاف انتظار است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۲۴).

هنرمندانه‌ترین اثر بهرام در بیشاپور (لوحه‌ی ۱۲۲) اخیراً زیر مجرای آبی نوین که از سیمان ساخته شده ناپدید گردیده است. از این اثر که لابد برای «حفظ میراث ملی» پوشیده شده است قبلاً عکس گرفته‌ام. آن بریدگی که در عکس دیده می‌شود و از میان صحنه می‌گذرد، از مجرای آب قدیم است و مجرای سیمانی را تازه ساخته‌اند. این مجرای قدیمی را احتمالاً نرسی دشمن و جانشین بهرام از روی تعمد به قصد نابود کردن نقش‌برجسته ایجاد کرده بوده است. شاه سوار بر اسب پذیرای انقیاد و اطاعت قبیله‌یی از اعراب است. منابع ناچیز تاریخی ما درباره‌ی این رویداد خبری نمی‌دهد. عرب‌ها را حاجبی ایرانی، همانند کسی که در تخت جمشید صف باجگذاران را هدایت می‌کرد، راهنمایی می‌کند. اسب و شتر هدیه آورده به لباس کامل عربی ملبس می‌باشند. افراد و حیوانات را در چهار سطح ستون‌بندی و به گونه‌یی گویا و زنده ترتیب داده‌اند. شبیه عکس دسته‌جمعی است. اگر این صحنه با نقش‌های مشابه و مطابق مجسمه‌وار تخت جمشید مقایسه شود مراد از گویا و زنده بودن روشن‌تر خواهد شد. شاه تاج ایزد بهرام را که هم‌نام اوست بر سر دارد. تاج عبارت است از جفتی بال مرغ «ورغنه» که یکی از مظاهر ایزد بهرام به شمار می‌آید. نمونه‌ی

کهن‌تر این تاج در کوه خواجه سه بال دارد. مقیاس گیسوان شاه بی‌تناسب است. جامه‌ی شاه همان آویزه‌های دم قاقمی مجسمه‌ی شاهپور را دارد. اکنون صاحبان این هنر شروع کرده‌اند به تکرار آنچه در مراحل پیش آفریده و ساخته شده بود.

مضمونی راکه معمولاً فقط در فلزکاری ساسانی اجرا می‌شد در نقش‌برجسته‌ی عظیم «سرمشهد» تصویر نموده‌اند. مضمون شاهی که سرگرم شکار شیر است (لوحه‌ی ۱۲۳). بهرام شیری راکشته و شیر دیگری را که به او حمله نموده با شمشیر دو نیم کرده است. خطر رفع شده، شاه با دست چپ شهبانو را محافظت کرده و در عقب نگاه داشته است. ولیعهد، که در پشت سر شاه و وزیری که در پشت سر شهبانو ایستاده است، به این دو ادای احترام می‌کنند. ناظران واقعه نسبت به آنچه رخ داده است بی‌تفاوت‌اند. نه به این سبب که کشتن شیری که به شاه و شهبانو حمله می‌کند اتفاقی عادی و روزمره است. ولیعهد و وزیر دلیلی برای هیجان نمی‌یابند. علت ساده این است که در تصویر شاه نماد و مظهر نمرود بزرگ است و مورد تحسین دربار. تصویر از رویدادی حقیقی الهام نمی‌گیرد. محدودیت‌های این گونه مضمون‌های نمادین به‌خوبی آشکار است.



شکل ۴۱۰

در شکل ۴۱۰، نیم‌تنه و سر شهبانو نشان داده شده است. به عنوان شهبانو، کلاهخود بر سر و به عنوان خاتونی درباری، گیسوانی دراز و صاف دارد. در این میان گوش او وصله‌یی ناجور می‌نماید. در چهره‌ی سخت و بی‌احساس شهبانو، با آن چانه‌ی گوشه‌دار و پرتوان، اثری از لطافت زنانه یافت نمی‌شود. به گونه‌یی اغراق‌آمیز مردوار می‌نماید، فقط ریش ندارد. در نقش‌برجسته‌ی هخامنشی هیچ‌گاه زنان را تصویر

نمی‌کردند. آشکار است که این امر هیچ‌گاه سنتی رایج نبوده است.

در نقش‌برجسته‌ی نرسی، عمو و جانشین بهرام، واقع در نقش رستم شاه تاج سلطنت را از ایزدبانو آناهیتا می‌ستاند.(۲۵) در میان این دو پیکر اصلی کودکی، ولیعهد، ایستاده است و در پشت سر دو نفر از امیران ادای احترام می‌کنند. بخش پایینی نقش زیر خاک مدفون بود و چون این خاک پس زده شده، محاسن و معایب این اثر هویدا گردید. انتظار می‌رفت کرسی نقش در ژرفای بسیار بیش‌تری پیدا شود، اما چنین نبود. عدم رعایت تناسب میان پیکرها نسبت به نقش‌برجسته‌های قدیم‌تر شدت یافته است. گردن و شانه‌های پهن ایزدبانو یادآور کشتی‌گیران حرفه‌یی است (لوحه‌ی ۱۲۵). چهره‌ی مردانه‌ی او شباهت زیاد دارد به رخساره‌ی شهبانوی سرمشهد و همانند او گیسوان دراز دارد و گوش بسیار بزرگش را از جایی که نباید درآورده‌اند. به عنوان ایزدبانو همانند ایزد هرمزد تاجی بر سر دارد که بر فرازش کره‌یی از مو نهاده‌اند.

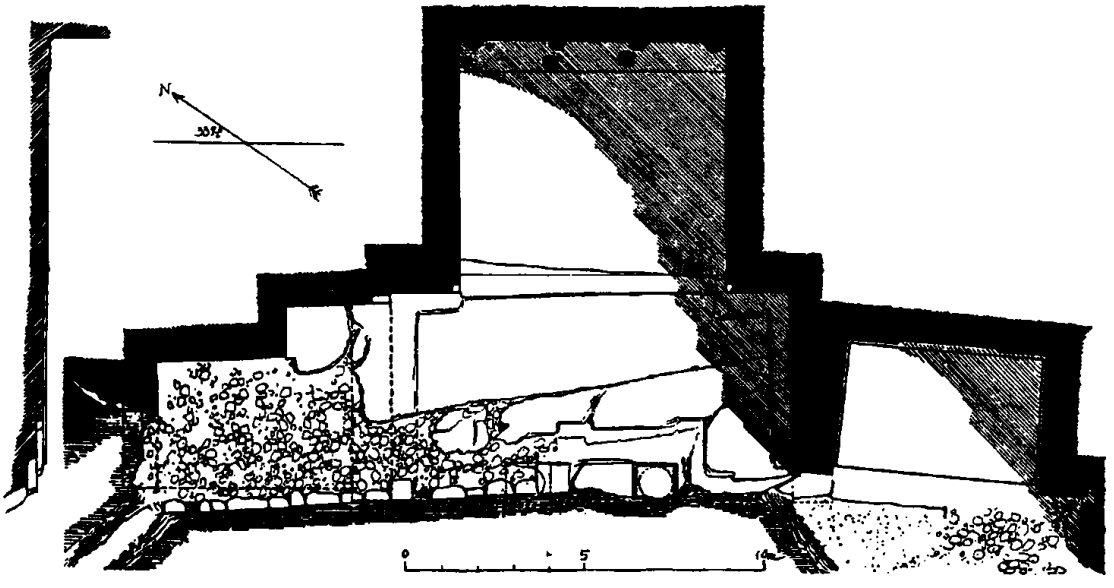
سر و صورت شاه همان سر و صورت شاه‌های پیشین است با سنت‌سازی بیش‌تر، حتی بیش از مجسمه‌های بهرام. مقیاس جزئیات گیسوی شاه در رابطه با اندازه‌ی سر او نامتناسب و بزرگ است.

با این کار، نخستین مرحله‌ی هنر مجسمه‌سازی ساسانی که مدتی بود از پیشرفت و تحول باز ایستاده بود ناگهان پایان می‌یابد. به استثنای یک نقش‌برجسته، که شاید منسوب به هرمزد دوم جانشین نرسی باشد و سه یا چهار سال بعد ساخته شد، تا هشتاد سال بعد نقش‌برجسته‌یی ساخته نمی‌شود. در فارس که دیگر هیچ‌گاه نقشی حجاری نمی‌گردد، پس از این مدت، چون دوباره در مناطق شمالی‌تر نقش‌برجسته حجاری می‌کنند شیوه‌ی کار از بیخ و بن عوض شده است. این دوره‌ی کوتاه هفتاد و پنج ساله، همان‌گونه که ناگهان آغاز شد، به‌طور ناگهانی نیز پایان می‌یابد. نقش‌برجسته‌های حجاری شده بر سینه‌ی کوه و دل صخره‌ها، به عنوان بارزترین و مشخص‌ترین انواع هنر ساسانی، از نشو و نمای طبیعی برخوردار نبود. حتی با آفرینش این آثار، مجسمه‌سازی برای ساسانیان هنری بیگانه بود. در واقع، مجسمه‌سازی ابزار مناسب و مأنوسی برای بیان هنری افکار و عواطف جامعه و مردم نبود.

از اواخر سده‌ی چهارم میلادی، شاهان ساسانی دیگر زندگی در دشت‌های زیبای اطراف کرمانشاهان را بر اقامت در دره‌های دورافتاده‌ی فارس ترجیح می‌دهند. بهرام چهارم که مدتی نایب‌السلطنه کرمان بود و به همین سبب، «کرمانشاه» لقب داشت شهر کرمانشاه را بنا کرد و نام خود را جاودان ساخت.(۲۶) پیش از او، دو تن از شاهان در آن ناحیه اقامت گزیده و دو بنای یادبود را در طاق‌بستان(۲۷) به جا گذاشته بودند.

آبی زلال از چشمه‌یی تناور که از سنگ خارا می‌جوشد دریاچه‌یی را لبریز می‌کند که اسباب سرسبزی و طراوت شکارگاهی وسیع و بهشت‌مانند، مظهر فردوس ایرانی، است. در حدود اواخر سده‌ی چهارم میلادی، شاهپور سوم غار کوچکی در کنار چشمه احداث کرده بود تا پس از شکار در آن استراحت کند. در کنار این غار، اردشیر دوم صحنه‌ی به تخت نشستن خود را بر دل صخره تصویر کرده بود. بعدها خسرو دوم

یا خسروپرویز در سمت چپ غارکهن، غاری بزرگ‌تر ساخت تا قرینه‌ی غار اولی باشد و مجموعه‌ی آنها چون دروازه‌ی سه‌گانه‌ی رومی بنماید (شکل ۴۱۱).



شکل ۴۱۱

غارکوچک اتاقی است مستطیل‌شکل با سقفی بشکه‌مانند و ساده. تنها تزیین غار دو پیکری است که بر سینه‌ی سنتوری حجاری کرده‌اند. کتیبه‌های غارکه نخستین کتیبه‌های پهلوی کشف رمز شده در ۱۵۰ سال پیش توسط سیلوستر دو ساسی است، معرف هویت این دو پیکر یعنی شاهپور دوم و شاهپور سوم‌اند. هر دو پیکر را همزمان، یعنی در روزگار شاهپور سوم (۳۸۳-۳۸۹م)، حجاری کرده‌اند. او قرار بود وارث تاج و تخت سلطنت باشد و با این عنوان در حیات پدرش سکه ضرب کرد، اما پس از اردشیر دوم (۳۷۹-۳۸۳م) به سلطنت رسید. نمی‌دانیم اردشیر دوم با این دو شاهپور چه نسبت و خویشاوندی داشته است. نقشی که در آن دو شاه، پدر و پسر، روبه‌روی یکدیگر قرار دارند شاید بیان این ادعا است که شاهپور سوم بلافاصله جانشین پدر خود شده است. اما یقین نداریم که این حجاری به امر شاهپور سوم، در سال‌های ولیعهدی او انجام شده باشد یا بلافاصله آنگاه که سرانجام به تخت نشست.

اگر از تفاوت تاج آنها بگذریم، نقش دو شاه همانند نقوش داریوش و خشیارشا در درگاه کاخ تچره در تخت جمشید، المثنای یکدیگر و تقارن آنها کامل است. بدن‌ها از روبه‌رو تصویر شده‌اند، پاها از نیمرخ و سرها با سه‌چهارم رخ. دست‌هایشان بر سر قبضه‌ی شمشیر بسیار بزرگی قرار دارد که باید آن را با دو دست بلند کرد. شمشیر مانند شمشیرهایی است که بر روی سنگ قبر شوالیه‌های قرون وسطی حجاری می‌کنند. این گونه شمایل‌سازی نه از نوع ایران باستان است و نه از نمونه‌های یونانی. کهن‌ترین نمونه‌ی آن مجسمه‌ی

«کنیشکه» در «متوره» هندوستان است که در حوالی سال صدم میلادی ساخته شده است. بعدها آن را در نقاشی‌های بوداییان ساکن ترکستان می‌یابیم. پس برای یافتن اصل آن باید به سراغ یونانی‌مآبی شرقی و به باکتریای یونانی‌شده رفت. لباس‌ها دیگر از آنِ سده‌ی سوم میلادی نیست، بلکه قبای درازی است که تا زانو می‌رسد و گوشه‌های آن را از چپ و راست برمی‌گردانند و به کمر می‌بندند که شکل پیش‌بندی گرد را به خود می‌گیرد. این جامه‌ی معمولی دوره‌ی میانی ساسانی، قرن‌های چهارم و پنجم، است. همراه با لباس‌ها، تمامیت شکل ظاهری مجسمه‌سازی ساسانی تغییر یافته است.

شیوه‌ی مجسمه‌سازی از بیخ و بن با سبک رایج در سده‌ی سوم تفاوت کرده است. از نقش مرتفع و انحنادار دست برداشته و به سطح صاف روی آورده‌اند که از پیشینه‌ی نسبتاً ژرفی برخاسته است. انحنای روی پیکره‌ها را به حداقل رسانده و بیش‌ترکنده‌کاری کرده‌اند تا اندامسازی. سرهای سه‌چهارم رخی که قبلاً فقط در تصاویر اردشیر اول و شاهپور اول در سلماس و نقش شاهپور در داراب ظاهر شده بود، از خصیصه‌های نقاشی هلنیستی است که در شرق باستان ناشناخته بود.

نقش‌برجسته‌ی اردشیر دوم، ۳۷۹-۳۸۳، نمایانگر به سلطنت منصوب شدن شاه توسط ایزد هرمزد (طرف راست) و ایزد میترا (سمت چپ) است (لوحه‌ی ۱۲۶). شاه و هرمزد بر روی جسد یکی از رومیان ایستاده‌اند و میترا، مانند بودا، بر روی گل نیلوفر. ایزد میترا را به خطا زردشت پنداشته‌اند. این ایزدی که از او نور خورشید ساطع است نخستین بار در ۳۰ ق‌م، در بنای یادبود آنتیوخوس کماجنه‌یی (لوحه‌ی ۱۰۵) ظاهر شد که اسم او را نیز در کتیبه‌ی آنجا آورده‌اند. و بعد در اواخر سده‌ی اول میلادی و پس از آن، نام او بر روی سکه‌های شاهان کوشانی ضرب می‌شود (شکل ۴۱۲). وی همانند هرمزد، در نقش‌برجسته‌ی اردشیر، برسم به دست دارد. جامه‌ی او نیز همانند هرمزد، لباس تازه باب شده‌ی پادشاهان نیست. چون مانند دیگر سرزمین‌ها باور داشتند که لباس ایزدان پا به پای سلیقه‌ی روز تغییر نمی‌کند، در دوره‌ی ساسانیان نیز همانند روزگارهای پیشین، ایزدان را با لباس یونانی ملبس می‌کردند. اما همان‌گونه که از شکل ۴۱۲ هویدا است، این لباس یونانی از نوع غربی آن نیست، بلکه شبیه لباسی است که یونانی ـ باکتریایی‌ها می‌پوشیدند.



شکل ۴۱۲

موضوع نقش‌برجسته‌ی اردشیر دوم از مضمون صحنه‌ی حجاری‌شده در غار شاهپور دوم مفصل‌تر و

غنی‌تر است. بنابراین، خصوصیات اسلوبی را بهتر و واضح‌تر برملا می‌سازد. سه پیکره‌ی اصلی را با همان سبک دو شاه که در غار تصویر شده است، به‌نحوی برجسته‌تر و با ارتفاع بیش‌تر نقش کرده‌اند، اما سطح آنها پَخت و صاف شده است. زمینه‌ی نقش با شیب به سوی حاشیه‌ی بالایی سرازیر شده و چون به حاشیه می‌رسد عمق بیش‌تری می‌یابد. گل نیلوفر و جسد مرد رومی، که هر دو در حاشیه‌ی زیرین قرار دارند کنده‌کاری ساده‌یی بر روی سنگ و بدون برجستگی‌اند. پیکرهای ایستاده نیز بدنی پخت و صاف، و لبه‌هایشان اندکی انحنا دارند. سر و صورت‌های سه‌چهارم رخی هر چند برجستگی قابل ملاحظه‌یی دارند، اما پخت و پهن‌اند و به‌گونه‌یی حیرت‌انگیز داخل آنها از زیر تراشیده شده است و در نتیجه، اگر از یک زاویه به آنها نگریسته شود ظاهری ناآشنا دارند. تمام کوشش‌هایی که در سده‌ی سوم می‌شد تا نقش‌برجسته و مجسمه‌ی حقیقی آفریده شود در این آثار فراموش شده و آشکار است که اینها کار جمعی نقاش است که اصلاً دلبفکر شکل‌پذیری و مسائل مربوط به فضا در مجسمه‌سازی نبوده‌اند.

رداها و نوارهای پریشان از تندباد جای خود را به انبوه درهمی از خطوط خشک در زمینه‌ی نقش داده است. نقاشی خشک و خالی است که برای مشخص شدن نیاز به رنگ دارد. این دو اثر مربوط به سده‌ی چهارم آشکار می‌سازد که در فاصله‌ی زمانی میان اینها و آثار کهن‌تر نقش‌برجسته‌یی وجود نداشته است که اکنون گم شده یا هنوز کشف نشده باشد. در این دوره، همانند دوره‌ی اشکانیان، نقاشی جای مجسمه‌سازی و حجاری را گرفته بوده است. خلاصه آنکه نقش‌برجسته‌های حجاری شده بر سینه‌ی کوه‌ها و دل صخره‌ها در سده‌ی سوم میلادی در سرزمین فارس فقط تجربه‌یی یا حادثه‌یی ضمنی بوده که دنباله‌یی نداشته است. می‌بینیم که ایران آهسته اما پیوسته بر ضد یونانی‌مآبی واکنش فزاینده نشان می‌دهد. در شمایل‌سازی سنتی، که توسط نقاشی به حیات خود ادامه داده بود، اندیشه‌های بومی و ایرانی فراگیرتر و فراگیرتر می‌شود تا سرانجام نقاش توفیق می‌یابد تا مجسمه‌سازی سبک یونانی را رو به تحلیل ببرد و نابود سازد.

میان این دو نقش‌برجسته و غار بزرگی که خسروپرویز ایجاد کرد در حدود ۲۲۰ سال فاصله است. مسئله‌ی اتفاق و تصادفی بودن دوام و بقا نیست، در این فاصله واقعاً یادبودی ساخته نشد. برای تعیین تاریخ دقیق احداث غار بزرگ طاق‌بستان امکانات متعددی وجود دارد. از جمله شواهد مکتوب و ادبی که در همان روزگار تألیف شده تصویر شاه و تاج او است که با تصویر تاج ضرب‌شده‌ی او بر روی سکه‌هایش مطابق است و البته شاهد سبک و شیوه. اما وسیله‌ی واقعی تعیین تاریخ طاق‌بستان چیز دیگری فارغ از این و جدا از این مقوله‌ها است. در برابر غار جفتی ستون با سرستون‌های مکعب‌شکل بر پا بود که بر دو روی مکعب تصویر شاهی نشان داده می‌شد که غار را احداث کرده بود. در این نقش‌ها شاه افسر شاهی را از ایزدبانو آناهیتا می‌گیرد. جفتی ستون مشابه دیگر در پای صخره‌ی بیستون افراشته بودند. جفت سومی ستون با نقش همین شاه در اصفهان بود. بر روی یکی از سرستون‌های اصفهان ایزدبانویی، که در شکل ۴۱۳



شکل ۴۱۳

نشان داده می‌شود، افسر شاهی را به شاه تسلیم می‌کند. پشت سر ایزدبانوی کلاهخود به سر، هاله‌یی آتشین دیده می‌شود. این پیکر یکتا بر روی پاره‌یی از سکه‌های کمیاب طلا و نقره‌ی خسروپرویز نیز دیده می‌شود که در سال‌های ۲۱، ۳۱، ۳۶ و ۳۷ سلطنت او ــ مطابق با سال‌های ۶۱۰، ۶۲۰، ۶۲۵ و ۶۲۶ م ــ به افتخار پیروزی‌های نظامی و موفقیت‌های سیاسی وی ضرب شده بود. خسروپرویز در سال ۶۲۸، به زندان افتاد و اعدام شد یا به قتل رسید. این ایزدبانو در پشت سکه‌های هیاطله (هون‌های سفید) که بر روی آن، سر خسروپرویز و نشان او و نوعی شیردال (شکل ۴۱۴) ضرب شده نیز آورده شده است. روی این سکه‌ها، علامتی به شکل سرگرازی وحشی نیز دیده می‌شود که نشان روی مهر خسروپرویز بود. بنابراین، این سکه‌ها از جمله‌ی باجی بوده است که هیاطله به خسروپرویز پرداخته بودند. براساس این ارتباط تاریخی، می‌توانیم هویت ایزدبانویی را که مظهر «خورسان خوره» یا «فر خراسان» بوده تعیین کنیم. مراد از خراسان در اینجا سرزمین‌های شرقی بود، که فرّ آن را به صورت دوشیزه‌یی زیبا تصویر می‌کرده‌اند. اگر شاهی که در طاق‌بستان تجسم یافته است خود را در اصفهان در حال گرفتن حلقه‌ی علامت سلطنت از دست این موجود اسطوره‌یی تصویر می‌کند، و اگر خسروپرویز در سکه‌های یادبود کامیابی‌هایش در مشرق از عنایت این موجود یاد می‌کند؛ پس شاهی که در طاق‌بستان تصویر شده خسرو دوم است و نه کس دیگر. بنای یادبود طاق‌بستان ناتمام ماند؛ زیرا دو سال پس از ضرب آخرین سکه، شاه به قتل رسید. بنابراین، تاریخ بنای یادبود طاق‌بستان به تاریخ‌های این سکه‌ها، یعنی سال‌های ۶۱۰-۶۲۶ م محدود می‌شود.

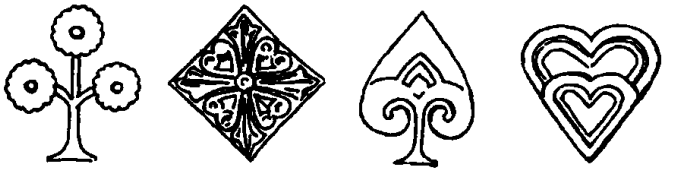


شکل ۴۱۴

جزئیات هنری این آخرین شاهکار هنر ساسانی چنان مفصل و گسترده و پیچیده است که نیاز به کتابی مختص خود دارد.

نمای طاق‌بستان قوسی است که دو سر انحنای آن بر دو ستون چهارگوش توکار استوار است. کتیبه‌ی قوس گلبندی است که هلالی برکاکل خود داشته و در پایین به نوارهای پهناور و شناور منتهی می‌شود. قالب معماری را به تصویری تزیینی تبدیل کرده‌اند. دو ستون چهارگوش توکار را با «درخت زندگی»، نماد و ابزار تزیینی هیتی باستان و آشور، مزین ساخته‌اند. حاصل کار نه آشوری است و نه یونانی. آنچه آن را از نیای شرقی خود متمایز و مشخص می‌سازد برگ کنگری یونانی است. درخت پایه یا ریشه‌یی به شکل ذوزنقه‌ی نامنظم دارد که از جمله خصوصیات تزیینات گل و گیاهی ساسانی است (لوحه‌ی ۱۳۰). حتی ساده‌ترین شکل‌های آنها (شکل ۴۱۵)، یعنی خال‌های «پیک» و «خاج» روی ورق‌های بازی مانند نشانه‌های «خشت» و «دل» سابقه و گذشته‌یی این چنین دارند. درختی طبیعی نیست و ترکیب می‌شود از یک پایه و سه ساقه و تاجی مفصل و پیچیده که از جمله وسایل و اسباب آیینی معابد آشوری بوده است. از هر یک از بندهای ساقه، جفتی شاخه یا طوماری متقارن جوانه می‌زند. مرتفع‌ترین اینها تاجی از چتر درخت بر سر دارد که ترکیب‌بندی ظریفی از گل‌ها است و چون دسته گلی می‌نماید.

برگ کنگری بندبند است و اگر باز باشد تشکیل می‌شود از یک پرّه میانی و شش پرّه جانبی. اما خط کناره‌ساز این پرّه‌های بزرگ یا لبه‌ی برگ‌ها اندکی دندانه دارد. به خلاف برگ کنگره‌های غربی که حتی در



شکل ۴۱۵

سده‌ی دوم پیش از میلاد پرّه ژرف داشتند، شکلی است به گونه‌یی حیرت‌انگیز باستانی و مستقیماً از برگ کنگری سده‌ی سوم پیش از میلاد به‌جا مانده است. همانند برگ کنگره‌های موجود در استخر (لوحه‌ی ۹۰ و شکل ۳۷۵). در هیچ نقطه از مغرب‌زمین، برگ کنگری باستانی همانند آنچه نمونه‌اش در «اوزنجه‌برج» (لوحه‌ی ۸۹) دیده شد نمی‌توان یافت. به‌تحقیق کار دست هنرمندان مغرب‌زمین نیست. این گونه شکل‌ها، تنها در ناحیه‌یی دوردست و مجزا از تحولات مغرب‌زمین، می‌توانسته دوام بیاورد و باقی بماند. دست‌کم هشتصد سال از برگ کنگری‌های معاصر مغرب‌زمین قدیم‌تر است. تنها ناحیه‌یی که این خصوصیات در آن جمع است باکتریای یونانی و حکومت‌های جانشین آن است. در مثلث‌های بالای طاق مرکزی، جفتی «نیک» بزرگ در پروازند. پیش نمونه‌ی اینجا باید اثری مانند «نیک» موجود در ساموتریس[1] باشد. اینها نیز به گونه‌یی حیرت‌انگیز در اثری که به اوایل سده‌ی هفتم تعلق دارد، باستانی و قدیمی می‌نمایند. حلقه‌ی اتصال آنها «نیک» تصویر شده بر روی سکه‌های کوشانیان (شکل ۴۱۲) است. سکه‌هایی که اسم و تفسیر ایرانی معادل آن «برتری پیروزمندانه»، را نیز می‌دهد. فرشته‌های پیروزی تصویر شده روی سکه‌ها و یادبودهای اشکانی (شکل ۳۹۰) قوم و خویشان دور این ملک مقرب یا فرشته بزرگ‌اند. شاخ یونانی تبدیل شده است به جامی انباشته از میوه (شکل ۴۱۶)، اما جامه‌ی فرشته همان لباس معمولی یونانی ـ باکتریایی است. شکل و هیبت مخصوصی که این پیکرها در پایان دوره‌ی ساسانی به خود گرفتند تا مدت کوتاهی پس از پیروزی اسلام دوام آورد. نمونه‌های آن را در نقاشی‌های سامرا می‌توان دید.



شکل ۴۱۶

1. Samothrace

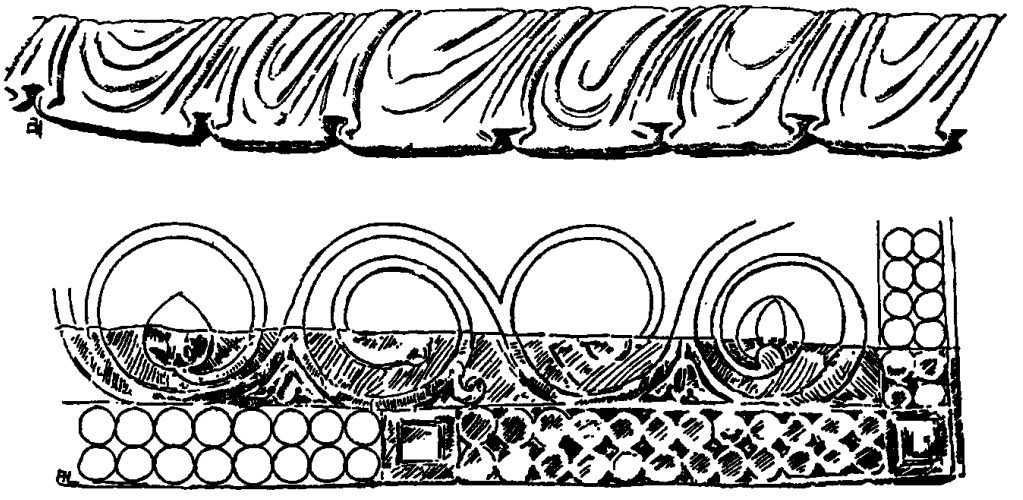
به عنوان یک اثر معماری، از نمای طاق‌بستان چنین پیدا است که در پایان دوره‌ی ساسانی، هنر معماری در مقابل هنر نقاشی زانو زده و تسلیم محض شده بود. آغاز این جریان یا ماجرا را در کوه خواجه شاهد بودیم. حتی عناصر اصلی ساختمان بازیچه‌یی برای زینت دادن و آراستن نمای بنا شده بودند. دیوارهای سه طرف غار با نقش‌برجسته پوشیده شده‌اند. پیکره‌ی عظیم خسروپرویز سوار بر اسب مشهورش شبدیز، در برابر دیوار عقبی غار قرار دارد. پیکری که اعراب آن را یکی از عجایب هفتگانه جهان می‌دانستند. در سر سنتوری بالای آن، صحنه‌ی به مقام سلطنت منصوب شدن شاه و در دو دیوار طرفین، صحنه‌های شکار تصویر شده است. در سمت چپ، صحنه‌ی شکارگراز در مرداب و در طرف چپ، شکارگوزن در جنگل را حجاری کرده‌اند.

مجسمه‌ی سوار بر اسب، که تنها یک طرف آن به دیوار متصل می‌شود، تقریباً آزاد است. می‌توان گفت بیش‌تر مجسمه است تا نقشی برجسته، اما پاره‌یی مشخصات اثر خلاف این گفته را می‌رساند. تجسمی که از شاه عرضه شده پیش نمونه‌یی است از پهلوان‌های غرق در فولاد و آهن قرون وسطایی. سوار و اسب او با زرهی فولادی پوشیده شده‌اند. حتی صورت شاه در پس چهره‌پوشی فولادین پنهان است. این مجسمه‌ی تمام و کمال اما بی‌چهره، در سرتاسر تاریخ مجسمه‌سازی مثل و مانند ندارد. هنرمند مسئول بنای طاق‌بستان در زبان پهلوی «کاتوس»[1] نامیده می‌شد. در تألیفات مشرق‌زمین سده‌ی نهم او را بیگانه و یونانی می‌دانند. ظاهراً تنها به این سبب که مانند دیگر یونانیان در آخر اسمش «س» دارد. اما هیچ هنرمند یونانی، هر چند متأخر، نمی‌تواند مجسمه‌ی عظیمی را بدون صورت بسازد. از این گذشته، چهره‌پوش دو شکاف برای چشم‌ها دارد. اما چشم‌ها که باید ژرف‌تر و در پشت این شکاف‌ها قرارگرفته باشد، در همان سطح شکاف‌ها با کنده‌کاری مسطح نشان داده می‌شود. آنها به گونه‌یی حجاری شده و تجسم یافته‌اند که بر روی سطح پهنی نقاشی شده‌اند. از این نکته‌ی دقیق و باریک آشکار می‌شود که آفریننده‌ی این اثر نقاش بوده است نه مجسمه‌ساز.

اغراقی که در ظرافت جزئیات به‌کار رفته چیزی در حد هنر نقاشی است. نقش و نگار جامه‌های ابریشمی را با چنان ظرافت و دقتی از نیمه‌برجسته‌ترین نقوش حک کرده‌اند که گویی نقاشی آنها را رنگ‌آمیزی کرده است. در اینجا بار دیگر با تضاد کهن هنر ایرانی بین جامه‌ی چین‌دار و لباس صاف روبه‌رو هستیم؛ فقط در مورد اخیر نقش و نگارهای ابریشمی درکار آمده است. برای مثال، دو قالیچه‌یی که از لبه‌ی دو زورق آویزان می‌باشند یکی چین‌دار است و دیگری صاف و پخت و زینت یافته (شکل ۴۱۷). در حدود شصت نقش و نگارگوناگون وجود دارد و آنچه درباره‌ی پارچه‌بافی ساسانی می‌دانیم عمدتاً براساس این شکل نگاری‌های اصیل استوار است. گواه اصالت این شکل‌نگاری‌ها بافته‌های کمیاب و گرانبهای ساسانی است که به عنوان پوشش اشیای بسیار مقدس درکلیساهای اروپایی حفظ می‌شود.

در بالای مجسمه‌ی خسروپرویز سوار بر شبدیز، در سنتوری قوس‌دار غار، خسرو در میان ایزد هرمزد و

1. Qattōs (M.P. * *Katōs*)



شکل ۴۱۷

آناهیتا حجاری شده است. هر دو ایزد رداهای فراخ بر تن دارند. این پیکره‌ها نیز همانند تندیس سوار، مجسمه‌های آزادی هستند که به دیوار تکیه دارند. هر یک از ایزدان افسری را به سوی شاه دراز کرده‌اند که او می‌گیرد. آنچه این سه پیکر را به یکدیگر مربوط می‌سازد همین حرکت است. البته حرکتی که نمود سه فرد زنده نیست و سه مجسمه‌ی سنگی و بی‌حیات را بازمی‌نماید که هر کدام بر روی پایه‌ی خود ایستاده‌اند. می‌توان آن را «تصویر غیر مستقیم» خواند؛ تصویری نه از افراد زنده، بلکه از مجسمه‌ی آنان. به رغم تجسم تقریباً همه‌جانبه، تابلویی نقاشی است از سه مجسمه.

اگر از این ویژگی‌های مجسمه‌یی بگذریم، این اثر شباهت بسیار به نقش‌برجسته‌ی اردشیر دوم دارد که در همان نزدیکی است. همان روحیه‌یی که مثلاً صحنه‌ی ادای احترام خراجگزاران شاه را که نیمرخ تصویر شده بودند، تبدیل کرد به صحنه‌یی که شاه از روبه‌رو و خراجگزاران در دو طرفش دیده می‌شوند؛ صحنه‌ی سنتی اعطای منصب به شاه را نیز تبدیل کرده است به نقشی که شاه در وسط ایستاده و در دو سوی او دو ایزد، به جای یکی، هر یک به او تاجی اعطا می‌کند. حال آنکه، شاه فقط یکی را می‌تواند بپذیرد. سرهای ایزدان به‌صورت سه‌چهارم رخ متوجه شاه است، اما سر و صورت شاه از روبه‌رو تصویر شده است (شکل ۴۱۸). شاه مستقیماً به جلو نگاه می‌کند و چشمانش متوجه آن نیست که دست راستش به گونه‌یی ناهنجار از روی سینه‌اش به سوی ایزد دراز شده است. گویی هیچ‌گونه علاقه و اشتیاقی به گرفتن تاج سلطنت ندارد. در مقایسه با میل و آرزوی شدیدی که از طرز تلقی بهرام اول در بیشاپور هویدا است، این صحنه بی روح و مظهر مردگی است. از روحیه‌ی یونانی که روزگاری اندیشه‌ی شرقیان را با جرقه‌ی حیات‌بخشش روشن ساخته بود اثری به‌جا نمانده است. هنری که در اینجا به کار رفته به‌شدت از کهولت و پیری فرسوده شده است.

تماشای صحنه‌های شکار تصویر شده بر روی دیوارهای جانبی، پا گذاشتن به دنیایی دیگر است. در نگاه اول، انبوه حیرت‌انگیز جزئیات ظریف بیننده را سحر و جادو می‌کند. گوشه و کنارهایی دارد که زیبایی هر یک وصف ناکردنی است و با زیباترین آثار هنری که تا به‌حال آفریده شده برابری می‌کنند. اما هر چه بیش‌تر در جزئیات دقت شود و ترکیب‌بندی روی‌هم‌رفته و یکجا مطالعه شود از قدرت و اثر نگاه اول کاسته می‌شود.

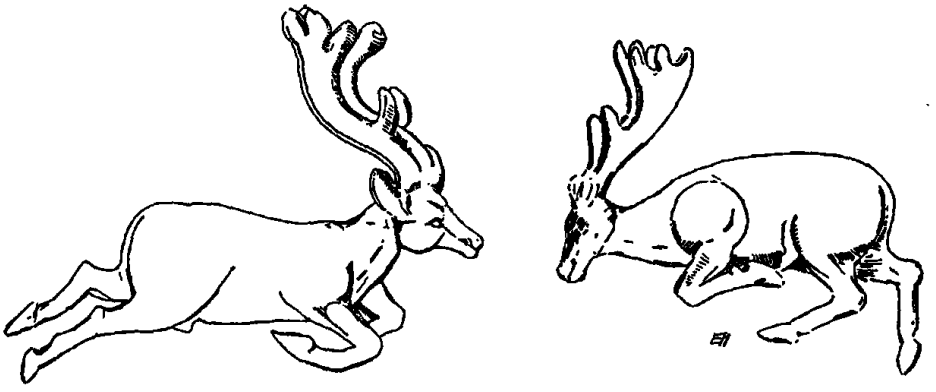


شکل ۴۱۸

در صحنه‌ی شکار گراز، در یک‌سو حمله‌ی فیل‌ها به گرازها و در سوی دیگر پایان شکار و انبوه اجساد گرازهای قتل عام شده و بر پشت فیل‌ها دیده می‌شود. بهتر از این نمی‌شد فوران و انفجار حیات را با کثرت و فراوانی حیوانات نشان داد. این صحنه شدیدترین تضاد ممکن را با خشکی و صلابت مجسمه‌ها دارد. فیل‌ها، در مرداب با آهستگی پاهای سنگین خود را برمی‌دارند. گوش‌هایشان آویزان است. خرطوم‌هایشان را می‌پیچند، اما هر یک به نوعی و به طرزی. هر یک از فیل‌بان‌های نشسته بر گردن فیل‌ها، که جامه‌های ابریشمی پر نقش و نگار بر تن دارند، وضعی و حالتی ویژه‌ی خود دارند. همه‌ی حرکات آزاد و طبیعی و واقعی و غیر نمادین و به‌نحوی چشمگیر غیرساسانی است. فیل‌هایی که گرازهای قتل عام شده را حمل می‌کنند یورتمه می‌دوند. از اینکه قتل عام پایان یافته و روزی پرمشغله را پشت سر گذاشته‌اند راضی و

آسوده می‌نمایند (لوحه‌ی ۱۲۹). اثری زیبا و جذاب و حیرت‌انگیز که کار دست هنرمند ایرانی نمی‌تواند باشد. فقط هنرمند هندی توانایی و قدرت این گونه تصویر کردن فیل را دارد.

نقش سنت‌ساخت «پرواز چهار نعل» گوزن‌ها و سواران در تصویر روی دیوار مقابل هر چند شتاب‌آلود و همهمه‌انگیز و پرهیجان است، اما نقطه مقابل این گونه حرکت و جنبش واقعی و طبیعی است. تعدادی میش و گراز (لوحه‌ی ۱۲۸) که چون هنگی از سواران در طول صحنه تعقیب می‌شوند یک‌یک با استادی و چیره‌دستی ترسیم شده‌اند. ترکیب‌بندی صحنه فارغ از نقص نیست. در طول صف دراز آنها، اغلب فقط سر و سینه‌ی گرازها نشان داده می‌شود. این همان اسلوبی است که هنگام تصویر کردن هنگ پاسداران ایرانی در نقش‌برجسته‌های سده‌ی سوم به کار رفته است. در اینجا با اصولی کاملاً متفاوت در ترکیب‌بندی روبه‌رو هستیم.

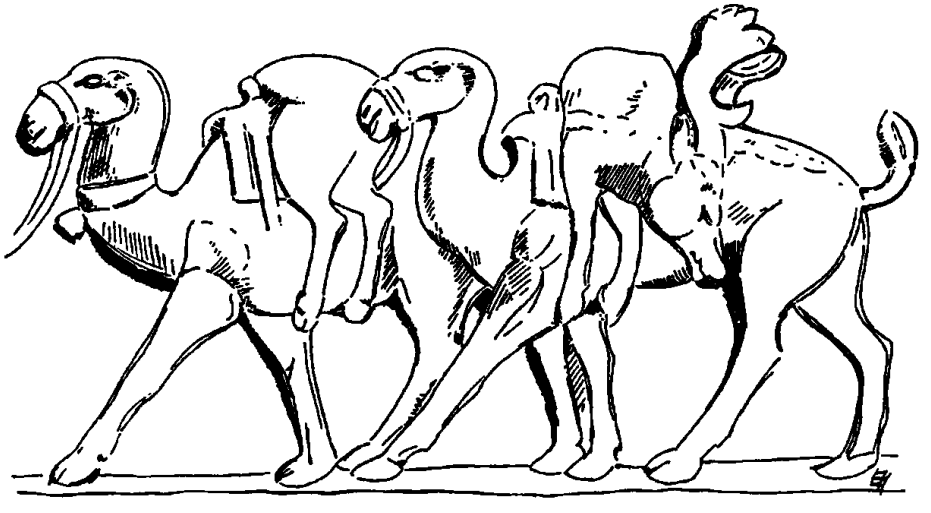


شکل ۴۱۹

آنجایی که پایان شکار در غار تصویر می‌شود (لوحه‌ی ۱۲۹) صحنه‌ی بزرگ به تصاویر کوچکی تجزیه می‌شود که هر یک برای خود واحدی جداگانه هستند. پاره‌یی از این تصاویر کوچک‌تر بسیار هنرمندانه و با استادی اجرا شده و به عنوان جزئی از مجموعه‌ی بزرگ کاملاً جا افتاده‌اند (شکل ۴۱۹)، زنجیره‌های فیل، گرازهای قتل عام شده و قطارهای شتران، گوزن‌های شکار شده را از میان جنگل حمل می‌کنند (شکل ۴۲۰).

این حجاری وصفی بلند و حماسی از شکار است و از صحنه‌های پشت سر هم، که کنار یکدیگر گذاشته‌اند، تشکیل می‌شود. بنابراین، بعضی از شخصیت‌ها چندین بار نشان داده شده‌اند. در صحنه‌ی شکارگوزن، شاه سه بار تصویر شده است. نخست، در زیر چتری آفتابی که دختری پیاده سعی دارد آن را بر روی سر شاه نگاه دارد، به شکارگاه نزدیک می‌شود. آنگاه، در اثنای شکار و سرانجام، چون شکار پایان می‌یابد یورتمه‌کنان دور می‌شود. در صحنه‌ی شکار گراز، شاه دو بار در حال تیراندازی از درون زورق، تصویر شده است. اگر توجه خود را معطوف به این صحنه نماییم به دنیای واقعی ایرانی برخواهیم گشت (لوحه‌ی ۱۲۷). شاه مرکز طبیعی زورق است، دو برابر زن‌های مطربی که او را فرا گرفته‌اند قد دارد و از

روبه‌رو تصویر گردیده و مستقیماً به تماشاچی خیره شده است. اما از روی سینه‌اش به یک طرف تیراندازی می‌کند بی‌آنکه نگاه کند که به کجا تیر می‌اندازد. در مقام مقایسه با حیوانات سرزنده و زیبا، شاه مرده و بی‌رمق می‌نماید. آنچه موجب شگفتی می‌شود این است که چه‌گونه آن همه هنرمندی و استادی و چیره‌دستی همزمان این گونه بی‌هنری و بی‌سلیقگی را اجازه می‌دهد. تمام زحمات و خون دلی را که هنرمند برای اجرای جزئیات نقش و نگار لباس ابریشمی شاه و جواهرات ردای او کشیده و تحمل کرده جوابگوی این ناشیگری نیست. انبوه زنانی که جامه‌های ابریشمی گرانبها بر تن دارند و سر تا سر غرق جواهرات، شاه را دوره کرده‌اند نیز دردی را دوا نمی‌کند.



شکل ۴۲۰

چون از نخستین آثار اردشیر اول سخن می‌گفتیم، یادآور شدیم که حرکت پرهیجان و شتابان سواران شمشیرکش آنها با بی‌حرکتی و جمود صحنه‌های تشریفاتی ناسازگار نیستند. زیرا هر دو غیرواقعی‌اند و بیان نمادین تلاش و تکاپو از یک‌سو و شکوه و جلال از سوی دیگر سرشتی همانند دارند. اما در این آخرین اثر هنر دوره‌ی ساسانی، حرکت حیوان‌ها که به بالاترین مرز کمال رسیده، آشکارا با نماد کاملاً بی‌روح و مرده‌ی تصویر شاه در تقابل است. از این دو اسلوب متضاد پیدا است که این تصاویر را گروه همگنی از هنرمندان اجرا نکرده‌اند.

در صحنه‌های دسته‌جمعی نیز همین دوگانگی‌ها دیده می‌شود. در آنها دو تصویر با یکدیگر تفاوت‌های اصولی دارند، مانند فشردگی بیش از حد طرح در صحنه‌ی شکارگراز در مقابل پراکندگی تصادفی شکل گوزن‌ها در عرصه‌ی پهناور شکارگاه که با انبوه نیزارها محصور شده‌اند. در ورودی‌ها و خروجی‌های شکارگاه، کسانی دام‌ها و تله‌ها را برمی‌دارند. چنان می‌نماید که اینان بر یک طرف دراز کشیده‌اند، در حالی‌که از بالا نگاه شده‌اند. این شیوه‌ی ژرف‌نمایی از بالا از شگردهای یونانیان به هنگام تجسم بخشیدن به

ژرفای صحنه‌ی نقاشی است. دور نیست که حاصل تحول معرق‌کاری بر کف اتاق‌ها باشد. طرح‌ریزی صحنه حال و هوای هنر یونانی را دارد؛ اما مضمون اثر، شکار در محوطه‌ی محصور، از ویژگی‌های هنر شرق باستان است. نمونه‌های آن در نقش‌برجسته‌های آشوری فراوان است. مضمونی که سرشتی شرقی دارد در طاق‌بستان در کسوت هنر نقاشی یونانی جلوه‌گر شده است.

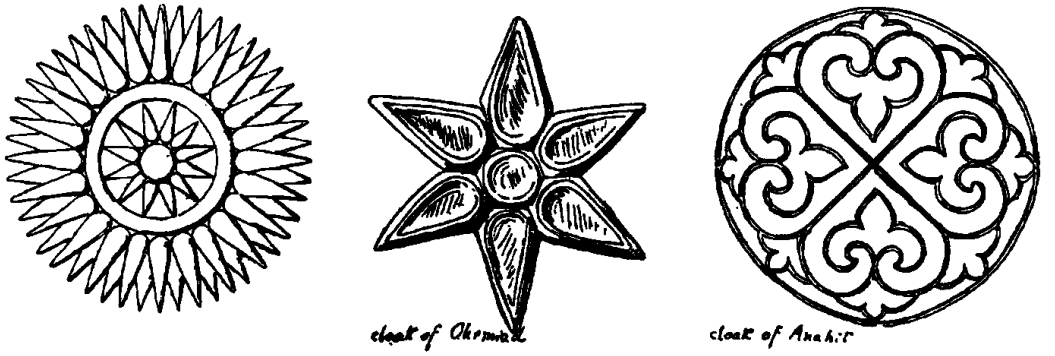
در اثنای این چهارصد سال، هنر ساسانی تحولی بزرگ یافته بود. در آغاز، مضمون‌ها عبارت بودند از شاهی که از سوی خداوند به سلطنت منسوب می‌شد، که نمایشگر موهبت الهی بودن سلطنت بود. یا صحنه عبارت بود از اینکه شاه مورد پرستش و نیایش باجگزاران و دست‌نشاندگان خویش قرار گیرد. و یا شاهی تصویر می‌شد که با مدد خداوند بر دشمنان خویش پیروز شده است و گوشه و کنار شاهنشاهی را به این و آن می‌بخشد. اما مضمون آخرین اثر هنری دوره‌ی ساسانی «سرگرمی شاهانه» است و دیگر از شکوه و جلال رسمی و آیینی خبری نیست. ناشیگری‌هایی که در بعضی تک‌صحنه‌ها دیده می‌شود و یا بی‌قوارگی اندام‌ها ـ که شاید در هنری بدوی که تازه به پا خاسته تا جهانی را تصرف کند بانمک و دلچسب می‌نماید ـ در اینجا به‌گونه‌یی نامطبوع نشانه‌ی ناتوانی، پیری و فرسودگی است. کسی که آثار طاق‌بستان را با بصیرت نگاه کند دچار غم و اندوه می‌شود. غم و اندوهی که انسان همیشه از دیدن پیری زشت‌رو که روزگاری زیباییِ خیره‌کننده‌یی داشته است، احساس می‌کند.

اینک می‌توانیم سیر تحول هنر حجاری نقش‌برجسته و مجسمه‌سازی ساسانی را خلاصه کنیم. نتیجه با خلاصه‌ی مطالعه‌ی معماری و بافندگی و فلزکاری و دیگر رشته‌ها مطابق و درباره‌ی تمام رشته‌های هنری صادق است. هنر ساسانی به گونه‌یی بارز در سه مرحله‌ی متمایز از یکدیگر تحول می‌یابد. نخست، هنر سده‌ی سوم که هنوز لبریز از عناصر به ارث برده شده از اشکانیان یونانی‌مآب است. آنگاه، دوره‌ی میانی سده‌های چهارم و پنجم پیش از میلاد که جریان فزاینده‌ی دوراندازی و طرد عناصر یونانی رشد و نمو می‌یابد. سرانجام، هنر سده‌ی ششم و هفتم یا روزهایی که این تحول نزدیک است که پایان یابد.

مرحله‌ی اولی طبیعتی روستایی و محلی داشته ادامه‌ی دوام آن سنت‌های باستانی است که دوره‌ی به‌شدت محقر اشکانی را پشت سر گذاشته بود. شرایط اجتماعی و سیاسی شاهنشاهی نوین آشکارا همکاری و معاضدت هنرمندان بیگانه را ممکن ساخته بود. حجاری، همانند هنر فلزکاری، هیچ‌گاه رشته‌ی هنری متکی به سنت‌های خود نبود. نقاشی، خواه روی دیوار و یا در کتاب‌ها، آن هنری بود که مظهر و جلوه‌گاه شیوه و سبک ساسانی است و سنتی نسبتاً پایدار به‌وجود آورد. دیگر رشته‌های هنری آنچه را که در زمینه‌ی نقاشی تحول یافته بود منعکس می‌کردند.

از دوره‌ی ایران باستان ارثیه‌یی هنری به جا مانده بود که یا در آثاری ناشناخته به‌کار می‌رفت و یا در دوره‌های سلوکی و اشکانی به گونه‌یی پنهانی به حیات خود ادامه می‌داد. صورت بیرونی و ظاهری نقشمایه‌های ایران باستان زیر فشار یونانی‌مآبی تغییر شکل داده بود و اینک، انگیزه‌ی اصلی هنر ساسانی

واکنش نشان دادن در برابر این فشار بود. این هنر در آغاز، با یونانی‌مآبی درگیری پیدا نکرد و تا اندازه‌یی پذیرای آن شد؛ اما به‌تدریج بیش‌تر و بیش‌تر به خود متکی گردید و تحت تأثیر اندیشه‌ها و افکاری قرار گرفت که یا کماکان دوام آورده و یا در ضمیر ناخودآگاه امت و قوم زنده بودند. سه مرحله‌ی یاد شده نشانه‌ی سه درجه از این واکنش بود. در پایان مرحله‌ی سوم، دیگر از یونانی‌مآبی و اندیشه‌های مربوط به آن اثری باقی نمانده بود. اما اگر با بصیرت به نقش و نگار جامه‌های ایزدان نگاه شود (شکل ۴۲۱) بار دیگر، نمادهای کهن ایران پنج هزار سال پیش را با شکلی بسیار ظریف می‌بینیم.



شکل ۴۲۱

هر هنری گونه‌یی زبان است برای بیان احساسات، و اندیشه‌ها و مکنونات باطن. هنر ساسانی زبان بیگانه‌یی است که بر مردمی شکست‌خورده و مغلوب تحمیل شده است. زبانی که از یک‌سو، دستور و صرف و نحو آن یونانی است و از سوی دیگر، فقه‌اللغه و شیوه‌ی تلفظ آن ایرانی. آن لهجه‌یی هم که از یونانی اقتباس شده بود لهجه‌ی یونانیان مغرب‌زمین نبود، بلکه از یونانیان شرقی جدا مانده و دور افتاده که به‌ناچار باستانی می‌نمودند، وام‌گرفته شده بود. تاریخ این زبان در «طرد تدریجی عوامل و عناصر بیگانه» خلاصه می‌شود.

جریان بیرون راندن عوامل بیگانه داشت به پایان راه می‌رسید که ناگهان توفان فتوحات اعراب سرتاسر فلات ایران را فرا گرفت. اعراب، به خلاف یونانیان، تمدن برتری همراه خود نیاوردند و زندگی هنری ایرانیان را تحت فشار قرار دادند. هنر ساسانی با پذیرا شدن عامل نوین مردمی، از نو جوان و سرزنده شد و جریانی به‌مراتب قدرتمندتر از گذشته در واکنش آسیا در برابر اروپا، که حال اسلام بود، گردید. این گونه بود که در سه سده‌ی نخست تاریخ اسلام، چنان شکافی میان اروپا و آسیا پیدا شد که به رغم سعی فراوان در اروپایی کردن ظواهر ملل شرقی نمی‌توان بر آن پل زد. این قاره‌ی بزرگ آسیا بود که با واسطه‌گری کهن‌ترین آثار هنری عصر حجر در تخت جمشید برای ما از گذشته‌ی دور دست هزاره‌ی پنجم پیش از میلاد پیام آورد. و پس از نزدیک پنج هزار سال و بعد از تحمل فشار و زور اروپا که یونانی‌مآبی نام داشت، اینک که اسلام در برابر اروپا قد برافراشته، دوباره این آسیا است که به میدان آمده است.

یادداشت‌ها

فهرست اختصاری [منابع]

A. H. I. Herzfeld, Ernst. 1935. *Archaeological History of Iran* (the Schweich Lectures of the British Academy, 1934).

A. J. A. *American Journal of Archaeology.*

A. M. I. *Archaeologische Mitteilungen aus Iran.* 1932.

A. S. I. *Memoirs of the Archaeological Survey of India.* 1923-4.

E. K. *Excavations at Kish.*

I. D. Herzfeld, Ernst. *Iranische Denkmäler.*

I. F. _____ and F. Sarre. 1910. *Iranische Felsreliefs,* (1921).

I. L. N. *Illustrated London News.*

M. F. E. A. *Bulletin of the Museum of Far Eastern Arts.* Stockholm.

M. D. P. *Mémoires de la Délégation en Perse.*

M. J. *Museum Journal.* Philadelphia.

M. P. Morgan, Jacques de. 1986. *Mission en Perse,* IV: *Recherches Archéologiques.*

R. A. A. O. *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale.*

S. R. 'La Sculpture rupestre.' *Revue des Arts Asiatiques,* Musée Guimet.

فصل اول

۱. هر چند آشکار شده است که بعضی از اشیای به‌دست آمده از شوش به دوره‌ی پیش از شوش یک تعلق دارد و شکافی بسیار عمیق شوش یک را از شوش دو جدا می‌سازد اما طبقه‌بندی شوش یک و دو چنان مورد قبول همگان قرار گرفته است که دیگر نمی‌توان آن را تغییر داد. شکاف زمانی بین شوش یک و دو دقیقاً برابر با همان مدت زمانی است که دوره‌ی اوروک را از دوره‌ی عبید و دوره‌ی سومر را از دوره‌ی جمدت نصر جدا می‌سازد.

۲. تجدید نظر در آرایی که قبلاً در نشریات *I.D.*, Reihe I, A, 1932. p. 10 f.; *A.M.I.*, V, 1932: p. 30 f. ارائه شد با نتیجه‌ی حفریات در ارپاچیه، چغاربازار و تپه‌گورا تأیید شده است.

۳. مراد از اصطلاح «پیش از تاریخ مطلق» دوره‌های پیش از اختراع خط است که هیچ‌گاه به دوره‌ی تاریخی تبدیل نخواهد شد. در آخرین مرحله‌ی پیش از تاریخ سومر خطی اختراع شد که هنوز نتوانسته‌ایم آن را بخوانیم. اگر موفق به خواندن آن

بشویم این آخرین دوره‌ی پیش از تاریخ به دوره‌ی تاریخی اضافه خواهد شد.

4. Sir John Marshall's first communication in the *Annual Report, A.S.I.*, 1923-4: pp. 47 ff.; J.G. Andersson, *Cave-deposit at Sha Kuo T'un,* Palaeontologia Sinica, Series D., 1923: vol. 1, Part 1; T. J. Arne, *Painted Stone-age Pottery from Honan, China,* ib., 1925: vol. 1. part 2; J. G. Andersson, *An early Chinese Culture,* Bulletin of the Geological Survey of China, 5, Oct. 1923: part 1; Ib., *Preliminary Report on Archaeological Researches in Kansu,* Memoirs of the Geological Survey of China, Series A, 5, June 1925.

5. Carl Schuchhardt, Alteuropa, 1919: pp. 212-15.

6. *I.D.*, since 1932; Reihe 1, B, 1933: Tafel XII, 1, 4.

7. *I.D.*, Reihe 1, B: Niphauanda, Lieferung 3-4, 1933; G. Contenau and R. Ghirshman, Fouilles du Tépé-Giyan, 1935; E. F. Schmidt, 'Tepe Hissar Excavations', M.J., XXIII, 1933: p. 4.

۸. در دعوای حقوقی اخیر راجع به مالکیت محل، ثابت شد که تل مزبور اسم ندارد. اسمی که به‌تازگی هیأت اعزامی به تخت جمشید بر روی این تل گذاشته، یعنی «تل باکون»، اخیراً ساخته شده است.

۹. در مورد تعداد خورده‌سفال به‌دست‌آمده از محل، تخمینی که می‌زنند در حدود یک میلیون و پانصد هزار قطعه است.

۱۰. در نخستین گزارش خودم که در نشریه‌ی Reihe 1, A, *I.D.*, 1932: p. 5 انتشار یافت به آثاری از مس اشاره کردم. کاوش‌های دقیق توسط ای. لانگزدورف ثابت کرد که این مس به مختصر باقی‌مانده‌های چینه‌ی بالایی تعلق دارد. این تذکر را برای آن می‌دهم که در گزارش‌های اخیر تخت جمشید، به عقیده‌ی من، به اشتباه از «اشیای مسی در هر سه چینه‌ی تپه» سخن می‌رانند.

11. Cf. 'Stempelsiegel', *A.M.I.*, V, 1933: Abb. 12-25.

12. The original is lost. Cf. *I.D.*, 1932: Reihe 1, A, PL. XXIII.

۱۳. فقط از دو مورد اطلاع دارم. هر دو به صورت مخططات است. یکی بر روی لوحه‌یی گلی از دوره‌ی جمدت نصر در «فره» و دیگری بر روی آجری تازه‌کشف‌شده از آشور.

۱۴. شاید «سکره» (Cakra) هندی یکی از این صلیب‌ها است که در دایره جا داده شده و بعدها آن را «چرخ» تعبیر و تفسیر کرده‌اند.

۱۵. در مقاله‌ی چاپ‌شده در "Die vorgeschichtlichen Töpfereien von Samarra", in *Ausgrabungen von Samarra, v, (1930)* راجع به سفال پیش از تاریخ سامرا نوشته‌ام: «این سفال را باید جزو خانواده‌ی سفال‌های پیش از تاریخ ایران به‌شمار آورد. با سفال اولیه‌ی سومری معاصر آن تضاد دارد و به عصر پیش از مفرغ، یعنی عصر مس، و در حدود هزار سال پیش از میلاد متعلق است.» ولی هم این عدد و هم اصطلاح «عصر مس» اشتباه است. سفال سامرا به پایان دوره‌ی نوسنگی تعلق دارد. اما تشخیصی که درباره‌ی خصوصیات آن سفال دادم درست است و حتی رابطه‌ی آن با ایران به‌مراتب نزدیک‌تر از آن است که در آن وقت تصور می‌شد.

۱۶. در میان تپه‌هایی که سر اورل اشتاین بررسی کرد و نام آنها در "An Archaeological Tour in the Ancient Persis", Iraq, III, part 2, 1936; and Archaeological *Reconnaissances in north-western India and south-eastern Iran*, 1937.

آمده است، نقاطی که در پایین ذکر می‌شود با تپه‌ی نزدیک تخت جمشید [مجتمع مسکونی تل باکون] معاصر و هم‌دوره بوده‌اند:

Tell i Regi, Kamálábád, Iraq, III, PLS. XX, XXI, and beads and buttons PL. XXX. (تل ریگی، کمال‌آباد، عراق)

Kanakán A, ib. PL. XXI. (کنگان)

Tell i Siyáh, Fasá, ib. PL. XXII. (تل سیاه، فسا)

Tell i Iblis, Kirmán, Arch. Rec., PL. XXIV.

(تل ابلیس، کرمان، ارک) Tell i Pir, Haráj, Láristán, ib. PLS. XXVIII-XXIX.

نقاط زیر، که همان اندازه قدمت دارند، به ظروفی مربوط می‌شوند که در تل نزدیک تخت جمشید ندرتاً دیده شد.

(تل گود رحیم، سروستان، عراق) Tell i Gaud i Rahím, Sarvistàn, Iraq, III PL. XXIII.

(ده بید) Dehbíd, ib. PL. XXVI.

(دو تولان) Do Tulàn, ib. PL. XXVIII.

برزخ میان تل نزدیک تخت جمشید [تل باکون] به شوش یک را در نقاط زیر می‌توان مشاهده کرد:

(وکیل‌آباد، عراق) Vakílàbàd, Iraq, III, PLS. XIX, XXII.

(کنگان) Kanakàn B and D, ib. PL. XXI.

(تل تنگ سیاه، سروستان) Tell i Tang i Siyàh, Sarvistàn, ib. PL. XXIII.

(تل سکائو، مادوان، داراب) Tell i Skau, Màdavàn, Dàràb, ib. PLS. XXIV, XXVIII.

(چیر) Chír (including later periods), ib. PL. XXV.

از جمله نقاط هم‌دوره‌ی شوش یک عبارت‌اند از:

(وکیل‌آباد) Vakílàbàd. cf. above.

(تل ریگی، مادوان، عراق) Tell i Régí, Màdavàn, Iraq, PL. XXII.

(تل سیاه، مادوان) Tell i Siyhà, Màdavàn (including later phases), ib. PLS. XXII, XXVIII.

(تل ریگی، خوس) Tell i Règí, Khusú, ib. PLS. XXV, XXVI.

۱۷. در پیش از تاریخ اروپا، صحبت از «نقش وزغ» می‌کنند که بر روی ظروف مخصوص مراسم تدفین نقاشی می‌کردند و در اوایل عصر آهن نیز رواج داشت. ← :

Mannus, Ergänzungsband, VI, p. 121 ff., an urn from Trotha, Halle.

۱۸. مقایسه کنید با شکل‌های ۱۱۱، ۱۹۵.

۱۹. از نمونه‌های به‌دست‌آمده از تپه‌گورا برمی‌آید که در آغاز چشم‌ها را بر روی گردن نقاشی می‌کرده‌اند.

۲۰. از مقایسه‌ی نماد (سمت راست) شکل ۲۷؛ عنصر شانه‌مانندی که در شکل ۲۴ به صلیبی از مثلث‌ها وصل شده؛ زایده‌ی دندانه‌دار در شکل ۳۵؛ بال‌های پرندگان شکل ۱۰۷؛ بال‌های شیردالی که روی تخته‌رنگ متعلق به دوره‌ی پیش از فراعنه از هیرانکونوپولیس به‌دست آمده و اکنون در موزه‌ی اشمولین است، نتیجه گرفته می‌شود که اینها همه را می‌توان «بال» دانست.

۲۱. احتمالاً صف حیرت‌انگیز مردانی که در طرح شتابزده‌ی تل حلف و راگا (شکل ۱۹۵) دیده می‌شود با نگاره‌ی کهن حاشیه مربوط‌اند.

۲۲. مقایسه شود با *A.M.I.*, III, 1931: p. 188 به خلاف عقیده‌ی رایج، از نظر من واقعیت به‌اثبات‌رسیده اما فراموش‌شده این است که الفبای سامی مجموعه‌ی واحدی است و در آن توالی و اسامی و ارزش عددی هر یک از حروف به اندازه‌ی تلفظ آنها اهمیت دارد و از هجاهای اکدی مشتق شده، اما در تاریخی بسیار قدیم‌تر از کهن‌ترین کتیبه‌یی که تا به حال کشف شده است.

۲۳. واژه‌ی فارسی باستان پردیزه (paridaiza) معنای باغ و فردوس را می‌رساند.

۲۴. فاصله‌ی دهانه تا انتهای شاخ تقریباً ۳۲ سانتی‌متر و ارتفاع آن ۲۵ سانتی‌متر است.

۲۵. پیش از آنکه کاوش آغاز شود و در اثنای سال اول، معمولاً به هنگام صبح و رفتن به محل آب خوردن، به دیوار صفه نزدیک می‌شدند. وقتی‌که جمعیت زیاد شد به‌تدریج فاصله گرفتند.

۲۶. تمام طول در اصل تقریباً ۳۵ سانتی‌متر بود.

27. Cf. Karl von den Steinen, 1894. *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, The tribes are the

Bakairi, Auetö and others.

28. Cf. "Stempelsiegel", *A.M.I.*, V, 1933.

۲۹. در جلد پنجم نشریه‌ی *A.M.I.*، با تردید آنها را به چنان گذشته‌ی دوردستی منسوب دانستم.

۳۰. نمونه‌ی دیگری از تپه‌گورا، چینه‌ی ششم، یعنی سلسله‌های اولیه ـ سارگنی به‌دست آمد، که دوره‌یی اخیرتر از آن است که اصل مهر به آن بازمی‌گردد. ← :

E.A. Speiser, *Excavations at Tepe Gawra,* Publications of the American Schools of Oriental Research, vol. 1, 1935.

31. G. Contenau and R. Ghirshman, 1935, *Fouilles de Tépé-Giyan*, pl. 40-42, depth 17-19 m.

32. *M.F.E.A.*, 1, 1929: p. 105 f.

33. Sir Aurel Stein, "An Archaeological Tour in Gedrosia", *A.S.I.*, Memoir 43, 1931: PL. XVIII, Vii, 16.

۳۴. به عنوان نمونه مقایسه شود با:

T. Giy. *tombe 83,* 2; 92, 5, with T. Gaw. PL. LXVII, ii; or dishes like T. Giy. *tombe 84,* 1 or 85, 6; 90, 3 with T. Gaw. PL. LXVII, 91

مخصوصاً گلدان‌های کوچک و مینیاتورمانندی که بر روی گلدان‌های بزرگ‌تر تصویر شده است، در:

T. Giy. *tombe 98, 1;* PL. XII, 5 and 6, with T. Gaw. PL. LXX, 138.

35. Sidney Smith, "Early Painted Vase from Khafaji", *British Museum Quarterly,* VIII, 1933: pp. 38-41.

36. Sir Aurel Stein, *Archaeological Reconnaissances in north-western India and south-eastern Iran,* 1937: PLS. XIII, XVII.

37. Ib. PL. VI, A 161; PL. VIII, A 34, 14042, 365, from Bampur; PL. VI below, similarly from khuràb and Katukàn; at last a fragment from Shahi Tump, Makràn, *A.S.I.*, Memoir 43, 1931: PL. XIII, iii, 9.

38. Cf. "Kunst des zweiten Jahrtausends", *A.M.I.*, VIII, 1937: p. 139 f.

۳۹. این گلدان در شیکاگو و خارج از دسترس من بود. به هنگام انتشار مقاله‌ی مربوط به سفالینه‌ی نهاوند در *I.D.*، در ایران بودم.

۴۰. این کتیبه را، که تمام آن با علایم اندیشه‌نگاری نوشته شده است، هم می‌توان به سومری خواند و هم به اکدی.

41. Hubert Schmidt, *Archaeological Excavations in Anau and Old Merv,* Carnegie Institution of Washington, Publication no. 73, 1908: part II.

42. "La Steppe Turkomane et ses antiquitès", *Geografiska Annaler,* 1935.

43. F. R. Wulsin, "Excavations at Tureng Tepe", *Supplement to the Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology,* vol. II, no. 1, March 1932: pp. 1-12, PLS. I-XX; T. J. Arne, Swedish Archaeological Expedition to Iran, 1932-3, *Acta Archaeologica,* vol. VI.

۴۴. از آنچه در حدود سال ۱۸۸۰ از دامغان پیدا شد، چند نمونه به قصر شاه برده شد و تعدادی هم به موزه‌های کنزینگتن جنوبی و لوور راه پیدا کرد. پس از آنکه نمونه‌های موجود در تهران را فهرست کردم، در صدد پیداکردن محل دقیق کشف آنها برآمدم و معلوم شد که تپه‌حصار است. امتیاز کاوش در آنجا را به موزه‌ی پنسیلوانیا واگذار کردم و یک‌بار دیگر به دامغان رفتم که محل را به کاوشگران نشان دهم.

45. Carl Schuchhardt, *Alteuropa*, 1919: pp. 212 ff.

46. C.A. de Bode in *Archaeologia,* XXX, 1844: PL. XVI.

این گنج را دولت ایران مصادره کرد و اگر این نکته را سلیمان ریناخ (Salomon Reinach) در مجله‌ی *Archéologique Revue*, xxxvii, 1900: p. 252 متذکر نشده بود، کسی از موضوع آگاه نمی‌شد. آن هنگام که در ایران بودم، نامه‌یی به تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۹۲۵ از آر. زهن (R. Zahn) دریافت کردم که مرا از مقاله‌ی رستونزف در مجله‌ی *Journal of Egyptian Archaeology,* VI, 1920: pp. 4-27 آگاه ساخت. اما تحقیقاتم درباره‌ی گنج مزبور به جایی نرسید و باید مفقودشده به‌حساب آید. ظاهراً چی. دمرگان بعضی از اشیای کم‌بهای گنج مزبور را در تهران دیده بوده است.

۴۷. از روی عکسی که آقای دان ویلبر به بنده لطف کردند.

48. Lèon Heuzey, "Constructions du roi Our-Nina", *R.A.A.O.*, V, 1900: pp. 26-56, fig. 24.

۴۹. تمایلی گسترده وجود دارد که تاریخ سلطنت اورنانشه را به بعد از ایجاد «آرامگاه‌های سلطنتی اور» منسوب کنند. از دیدگاه باستان‌شناسی، اشکالی ندارد که زمان اورنانشه را پیش از این تاریخ بدانیم (دوره‌ی مسیلیم اهل کیش سابق بر اورنانشه است). در این آرامگاه‌ها هم شیئی پیدا نشده است که از دوره‌ی «آناتوم» کیش قدیم‌تر باشد.

50. Tombe 92, type of our fig. 226, also in tomb, 7; and the type of our fig. 227 in tombe 99; more in coache IV: e. g. tombe 102, calotte; tombe 107, two cylindrical goblets, also in tome 110.

۵۱. مقایسه شود با صفحه‌ی ۸۷ درباره‌ی رابطه‌ی میان تپه‌گیان سوم و تپه‌گورا ششم.

52. Cf. Lèon Heuzey, Les Origines orientales de l'Art, 1891-1915, "La Masse d'armes".

53. H. de Genouillac, Fouilles de Tellô, 1934, PL. VII, 2b,

از مرمر سفید و خاکستری‌رنگ با رگه‌های بنفش؛ در لوحه‌ی هشتم، از مرمر صورتی.

54. W. Andrae, "Die Jüngeren Ischtar-Tempel", *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft*, no. 58, Tafel 59.

55. *M.D.P.*, vol. XIII, fig. 109; vol. VII, fig. 22-8, or fig. 74,

و یا لبه‌ی گلابی‌شکل به‌دست‌آمده از «کشف ستون آجری / خشتی»، متعلق به دوره‌ی پیش از پایان سده‌ی سیزدهم.

56. Hubert Schmidt, *Archaeological Excavations in Anau and Old Merv,* Carnegie Institution of Washington, Publication no. 73, 1908: part II.

57. *I.L.N.*, Sept. 12, 1936: pp. 434-6.

۵۸. قطعه‌ی به‌دست‌آمده از شوش یک مقایسه شود با شکل ۱۰۹ در جلد سیزدهم *M.D.P.*.

59. G. Contenau and R. Ghirshman, loc. cit. PL. XVI.

60. Cf. Olov Janse, *M.F.E.A.*, IV, 1932, pp. 193, 208.

61. R. Koldewey, "Tempel von Babylon und Borsippa", *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft*, no. 15, 1911: fig. 77.

62. Dietrich Opitz, in *Archiv für Orientforschung,* VII, 1931: p. 765, pl. 2b.

63. *M.D.P.*, VII, PL. XVI, 14.

64. Comm. G. Cros, *Nouvelles fouilles à Tellô*, Mission francaise en Chaldèe, 1910: p. 765.

65. J. Taylor, *Journal of the Royal Asiatic Society,* XV, 1855: p. 410 f., pl. 2b.

66. In Reallexikon der *Vorgeschichte,* Bd. II, Tafel 213.

ئی. اونگر (E. Unger) سعی کرد این کتیبه‌ی میخی را از چپ به راست بخواند؛ شاید اگر بخش‌های کتیبه را، که معمولاً از راست به چپ توالی دارند، معکوس نکنند کشف راز کتیبه میسر شود.

67. For instance, E. de Sarzec and L. Heuzey, *Découvertes en Chaldée,* 1884-1912: pl. 45, fig. 2; *Nouvelles Fouilles*, fig. 115, both from Lagash; or grave 91, no. 8077 from Ur, copper; Ch. Watelin, *E.K.*, vol. IV, Paris, 1934, PLS. III, V, Sargonid period (?); and Susa, *M.D.P.*, p. 134, fig. 326.

68. For instance Ur 8088, grave 37, silver; Ur 4181 copper; Kish, 'A' cemetery. 2448.

69. *M.J.*, XVI, 1926: p. 17.

70. *I.L.N.*, Feb. 20, 1937: p. 295.

مقایسه شود با دسته‌ی آهنی آب نقره زده در مجموعه‌ی اف. سار، در شکل ۲۳۲، که به دوره‌ی هت‌توسیل سوم، حوالی ۱۳۰۰ ق م منسوب است.

۷۱. ترجمه و شرح داده‌شده توسط:

E. Forrer in *Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft,* Bd. 76 (N.F. i), 1922, p. 184.

۷۲. شاهان این دوره عبارت‌اند از:

1500-1470 Tudhalia II. ۱۵۰۰-۱۴۷۰ تودهلیای دوم.

1440-1410 Hattusil II, contemporary of Saushshatar of Mitanni.

۱۴۴۰-۱۴۱۰ هَت‌توسیل دوم، همعصر شوش‌شتر میتانی.

c. 1400 Tudhalia III, son. ۱۴۰۰-؟ تودهلیای سوم، پسر.

Arnuanda I. آرنواندای اول.

1380-1360 Shuppiluliuma, son of Tudhalia III. ۱۳۸۰-۱۳۶۰ شوپ‌پیلولیوما، پسر تودهلیای سوم.

Arnuanda II, son. آرنواندای دوم، پسر.

after 1350 Mursil II, son of Shuppiluliuma. بعد از ۱۳۵۰ مورسیل دوم، پسر شوپ‌پیلولیوما.

before 1300 Muvattali or Mutallu, son. پیش از ۱۳۰۰ موَتَلی یا موتَل‌لو، پسر.

Urhi-Teshup. اورهی ـ تسوپ.

1292-1230 Hattusil III, son of Mutallu, contemporary of Ramses II and Adad-Nirari I.

۱۲۹۲-۱۲۳۰ هَت‌توسیل سوم، پسر موت تَل‌لو، معاصر رامسس دوم و اداد ـ نیراری اول.

1265-1230 Tudhalia IV, son. ۱۲۶۵-۱۲۳۰ تودهَلیای چهارم، پسر.

c. 1229 Arnuanda III, son. ۱۲۲۹ آرنوانداى سوم، پسر.

1200 Tudhalia V, son. ۱۲۰۰ تودهَلیای پنجم، پسر.

۷۳. قبضه‌ها مفرغی‌اند و تیغه‌های آهنی اصلی آنها کاملاً نابود شده‌اند.

74. E. Mackay. *Excavation of the 'A' Cemetery at Kish* (part 1, Field Museum, Anthropological Memoirs, vol. 1, no. 1, 1925; ib., *Sumerian Palace and the 'A' Cemetery at Kish* (part 2), Field Museum, Anthropological Memoirs, vol. 1, no. 2, 1929.

75. P. Monter, "Les Egyptiens á Byblos", in Fondation E. Piot, *Monuments et Mémoires,* tome XXXV, 1922, p. 34, fig. 28.

76. *I.L.N.*, Dec. 19. 1936, p. 1148.

۷۷. خنجرهایی راکه دسته‌ی ساده‌ی مفرغی و تیغه‌ی آهنی داشته‌اند در اینجا نادیده می‌گیریم.

78. L. Speleers, *Bulletin du Musée Royal du Cinquanténaire*, III serie, Vannèe, Sept. 1933: p. III.

79. A. Godard, "Bronzes du Luristan", *Ars Asiatica,* XVII, 1931: PL. X. L. Legrain, *Luristan Bronzes in the University Museum, M.J.,* catalogue supplement no. I, 1934, no. 43.

۸۰. مقایسه شود با تبر مفرغی آب نقره داده‌شده در شکل ۲۴۵ که از «اوگاریت» به‌دست آمده است.

81. *Antiquités de la région du Dniepre,* Collection B, Khanenko, Kiev, livraisons 1-6, 1899-1902: PL. XXVII.

82. Eduard Meyer, *Geschichte des Altertums,* Band II (second edition), part 1, pp. 126,128.

83. *Reisen in Kleinasien, Pontus, etc.,* German edition, 1834, vol. I, pp. 256-60; cf. Vital Cuinet, La *Turquie d'Asie.* 1895: pp. 18, 57, 68, 81, 113, 122, 127.

از این‌رو، این ارجاعات را می‌آورم که اچ. سی. ریچاردسون در مقاله‌ی بسیار ارزشمند فنی خود، در:

"Iron, Prehistoric and Ancient", in *A.J.A.*, XXVIII, part 4, 1934: pp. 555 ff. (cf. id. XLI, 1937),

می‌گوید: «اطلاعات و نوشته‌های اندک درباره‌ی ذخایر آهن آسیای صغیر سبب شده است که کسی به خصلت تاریخی این موضوع توجه نکند.» و غیره. البته درست نیست که اهمیت ذخایر این ناحیه را به لحاظ مسائل تاریخی دست کم بگیریم. گرستنگ (Gerstang) در چاپ دوم کتاب هیتی‌ها، از معادن آهن نزدیک «سیس فلاویوپولیس» در کیلیکیه‌ی داخلی حکایت می‌کند. برای اطلاع درباره‌ی معادن آهن قره‌داغ آذربایجان، ← :

Major Robertson, *Transactions of the Royal Society of Edinburgh,* XIV, p. 599, and N. Curzon. *Persia and the Persian Question,* vol. II, pp. 510-22.

۸۴. دلیلی نمی‌بینم که درباره‌ی حدس بی. میسنر (B. Meissner) شک کنم که مخاطب نامه‌ی «ریام‌تشا» (Riamatesha) همان رامسس دوم است. لحن نامه امکان اینکه آن را کسی نوشته باشد که همرتبه‌ی مخاطب نباشد منتفی می‌سازد. فقط پادشاه هیتی یا «آفتاب خشوشه» می‌تواند به شاهی مانند فرعون مصر نامه بنویسد و برای برنیاوردن تقاضایش عذر و بهانه بیاورد. بنابراین، نویسنده‌ی نامه به‌یقین هت‌توسیل سوم است.

85. Hugo Winckler, Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft, 1913: p. 61, and B. Meissner, Zeitschrift der *Deutschen Morgendländischen Gesellschaft,* 1918: p. 61.

۸۶. مقایسه شود با آنچه درباره‌ی چلبی‌ها گفته شده است، در زیر صفحه‌ی ۱۳۸.

87. Cf. Herzfeld, *Orientalistische Literatur Zeitung,* 1919, Sp. 212:

«قزوت ـ نه» شامل پسوند «نه» می‌باشد، مثل «کینه ـ نه» (Kinah-na: کنعان) و «هوبوش ـ نه» (Hubush-na) در برابر «کینه ـ هی» (Kinnahhi) و «هوبوش کیه» (Hubushkia)؛ بن «قزوت» (Qizvat) واژه‌ی مادی باستان «کت ـ پتوکه» (Katpat-ukh) است که با پسوند جمع ارمنی «وکه» (ukh) درست شده است. «کت‌پت» (Kitpat) نیز رایج بود. مقایسه شود با زیرصفحه‌ی ۱۵۹. صامت tp ایرانی نیست و سعی شده بود آنچه در زبان محلی سده‌ی هفتم پیش از میلاد، «قی ـ زو ـ اتنه» (Qi-zv-atna) بود تبدیل نمایند. پارسی‌ها نیز اسم‌های محلی رایج در لهجه‌ی مادها را پذیرفته بودند.

۸۸. هرودوت، کتاب هفتم، فقره‌ی ۷۲؛ پولوبیوس، کتاب دهم.

۸۹. ادوارد میر این نکته را همراه با اسامی‌یی که تعیین کرده بودم پذیرفت، در:

Reich der chethiter, 1914, P VIII and pp. 76, 136.

ای. گوتتزه در آغاز، این نظر را پذیرفت؛ اما بعد در کیلیکیه به دنبال محل قزوتنه می‌گشت. در حالی که [سرزمین] هیتی به دریای مدیترانه نمی‌رسید.

90. Cf. *A.J.A.*, XXXIX, 1935: p. 536, and 1936, XI, pp. 210 ff.

91. In *Klio,* 1938: p. 181.

93. Argonautica, I, v, 1011-14.

می‌گویند که همین رسم میان باسک‌ها و پیکت‌ها و ایرلندی‌ها در جزایر بلغار و کرس، از روزگار پیش از مهاجرت سلت‌ها باقی مانده است. بعید نیست که این رسم را قومی مهاجر از آسیای صغیر به این نواحی برده باشد. همچنین می‌گویند که این

رسم حکایت از نوعی واکنش پدرسالاری در برابر مادرسالاری اولیه بوده است؛ اما در نظر من، وسیله‌یی برای تثبیت رابطه‌ی میان پدر و فرزند آن‌گاه که زن‌ها چند شوهر داشتند بوده است.

۹۴. پایانه‌ی یونانی *OLXOL*- صورت تغییریافته‌ی پسوند ukh- محلی است. آن هم به سبب خانه‌های عجیبی که در محل بود و به خانه‌های استوار بر روی پایه‌های چوبی رایج در گیلان و طبرستان شباهت داشت.

95. Cf. Herzfeld, "Hana et Mari", *R.A.A.O.*, XI, 3, 1914.

96. C. H. Read, in Man, 1917: p. 6.

97. Jacques de Morgan, "Recherches Archéologiques", *M.P.*, IV, 1896: p. 8, fig. 10.

98. Cf. British Museum Photographs (W. A. Mansell & Co.), nos. 501, 506, 507, 520a, Sennacherib and Asurbanipal.

99. *M.F.E.A.*, IV, 1932: PL. XXIX.

۱۰۰. مقایسه شود با قطعات مانند پنجه‌ی گراز وحشی در شکل ۳۷۴.

۱۰۱. درفش‌های مفرغی که نشان‌های صلیب شکسته‌ی پیچیده بر روی آنها نقش شده است و در میان اشیای یافت‌شده‌ی «الجه‌هیوک» (Alaja Huyuk) در ناحیه‌ی سیواس دیده می‌شود. احتمالاً به اواخر هزاره‌ی سوم تعلق دارند. (cf. *I.L.N.*, April 9, 1938: p. 632 and recently: Remzi Oghuz Arik, "Les fouilles d'Alaca Höyük", *Publications de la société d'histoire turque,* V. series, n. 1, Ankara, 1937).

102. Cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorf in *Hermes,* XXXIII, p. 515; and *A.M.I.*, VI, 1934, note to p. 219;

لوله‌های تپه‌گیان به طور یقین طوماری نیستند، ضعیف‌تر از آن هستند که کاربرد فنی داشته باشند.

۱۰۳. در موزه‌ی مردم‌شناسی برلین و موزه‌ی قدیمی شاه در تهران مقایسه شود (*M.P.*, iv, p. 8, Fig. II)، شاید از بقایای گنج استرآباد، که شامل شش قطعه از این نوع بود.

104. Report on the excavations in *Syria,* III, 1922, p. 280.

105. E. Mackay, *E.K.*, I, no. 2, 1929: PL. XL.

106. *I.L.N.*, Sept. 12, 1936: p. 462 f.

107. Hubert Schmidt, *Excavations in Anau,* PI. 41, fig. 9.

108. Cf. B. Meissner, "Altbabylonische Plastik", *Der alte Orient,* Nr. 15, 1 and 2, 1915: p. 64.

109. Cf. R. Dussaud, in *Syria,* IV, 1923: p. 311, and IX, 1928, p. 173.

110. *M.D.P.*, vol. VII, figs. 127-234, 287 ff.

111. E. Mackay, *E.K.*, PL. LIX, 3, 4, 8.

112. Tomb 35, inventory number 7951.

113. R. Dussaund, *La Civilisation Prèhellènique,* 1914: figs. 21, 59.

114. *M.P.*, IV, fig. 107.

115. *Reallexikon der Vorgeschichte,* Band IX, Tafel 216.

116. R. Dussaud, in *Syria*, XV, 1934: PL. XXV.

117. *A.M.I.*, VIII, 1937, figs. 49-51, 68; IX, 1938: figs. 142 ff., 169.

118. *Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft,* Nr. 74, April 1936: Abb. 19.

119. *M.D.P.*, VII, PL. XIV, 3.

120. Agha Evler, in *M.D.P.*, VII, fig. 729.

121. Cf. Akk. *Zibanitu* "scales", Egypt. dbn "circle, ring".

122. Inventory number 14, 483, photo 4805, possibly from Babylon.

123. Entirely exceptionalis Babylon, photo 5437.

124. J. I. Smirnov and G. Tschubinaschwili, *Der Schatz von Achalgori,* Tiflis, 1934: PL. X, no. 23a.

125. T. J. Arne, *Swedish Archaeological Expedition to Iran,* 1932-3, *Acta Archaeologica,* VI fig. 9.

126. H. V. Hilprecht, *Ausgrabungen im Bel-Tempel zu Nippur,* 1903: p. 20, fig. 9.

127. *M.D.P.*, VII, figs. 306, 307.

128. *M.D.P.*, VIII, p. 320, fig. 702.

129. Collection I. Mousse, Paris, *I.L.N.*, March 2, 1935: p. 1.

۱۳۰. در مجموعه‌ی خود من در فیلادلفیا.

131. The piece in Philadelphia and that in my collection are from the same 'mould', if one can apply that expresion.

132. *E. Mackay, E.K.*, PL. LVIII, 7, 10, 29.

133. Susa: *M.D.P.*, VII, p. 52, fig. 85.

134. *Mackay, E.K.*, PL. LVIII, 5, 24, 29.

135. *Fouilles de Telló,* PL. IX, 2, and p. 45.

۱۳۶. این شیء راکه جزو گنجینه‌ی تپه‌حصار بود، اعتضادالسلطنه به موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت هدیه داد.

137. *I.L.N.*, Sept. 21, 1936: p. 909.

138. Cf. *A.M.I.*, VIII, 3, 1937, and IX, 1, 1938.

139. C. F. Lehmann-Haupt, *Armenien einst und jetzt, 1910,* Band I, p. 280.

140. Cf. Sidney Smith, "The Face of Humbaba", *Journal of the Royal Asiatic Society, 1926, pp. 440 ff.*

۱۴۱. در رابطه با اشیای مفرغی اوردوس، مقایسه شود با شکل ۲۸۹.

142. Gold vanity casee, described in *M.J.*, XVII, 1927: p. 145; cf. C. G. Lovis Clarke, 'Modern Survivals of the Sumerian Chatelaine,' in *Essays Presented to C. G. Seligman, 1934.*

143. Cf. Alois Musil, *Arabia Petraea*, vol. III, p. 360.

144. Cf. Otto Schrader, *Sprachvergleichung und Urgeschiehte (1906-07),* pp. 388 ff., on the notion of Indo-Enropean **Vik'*-. See also the chapter "Gewerbe, Handel usw. der Germanen" in Wilhelm Wackernagel, *Kleinere Schriften, vol. 1.*

این از اندیشه‌های رایج در بین اقوام سامی است. اساطیر، ادبیات عامیانه و قوانین یونانی و لاتینی و مردم آلمانی‌زبان هنوز از آثار این‌گونه اندیشه‌ها و باورها لبریز است.

۱۴۵. هرودوت درکتاب دوم، فقره‌ی ۱۱۳، شرح می‌دهد که چه‌گونه در بست معبد «تریخیه» (Taricheia) مصر، هرکس از چنگ قانون فرار می‌کرد و به آنجا پناه می‌برد این‌گونه علامت مقدس را دریافت می‌داشت، ← :

R. Eisler, "Qainszeichen und die Qeniter", in Monde Oriental, XXIII, 1928: pp. 48-112.

که نقل می‌کند، نشان قابیل نوعی «ارابه‌ی خورشید» بوده که یادآور «چرخ‌های خورشید» و صلیب شکسته‌های روی سفال ماقبل تاریخ است. تمام اینها نشانه‌های مالکیت بوده‌اند. باز مقایسه شود با:

Richard Andree, *Ethnographische Parallelen und Vergleiche*, Neue Folge, 1889: pp. 74 ff.

146. On the Sulaib, cf. Robert Eisler, Ioc. cit.

147. Gen. iv, Septuagint: τὸν Θόοελ χχι τὴν σφυροχόπος.

۱۴۸. قوانین کهن آلمانی درباره‌ی این پیشه‌وران دوره‌گرد صراحت دارد. در آثار هومر نیز ردپای آهنگران‌دوره‌گرد را می‌توان یافت. در ایران، چون روستاهای کوچک و دورافتاده به اندازه‌ی کافی کار آهنگری ندارند تا تکافوی معیشت یک آهنگر و خانواده‌ی او را بکند، آهنگران دوره‌گرد مسافت‌های طولانی را در مواقع معین طی می‌کنند و این رسم در سرتاسر آسیا شایع است.

۱۴۹. یونانیان بر این باور بودند که «کومنه»ی جدید، در کتائونیه، را مردم «کومنه» که پیش‌تر در پونت ساکن بودند آباد کرده‌اند.

۱۵۰. این فقط اسم آن مکانی نیست که در «شجره‌نامه‌ی قنیطس» به اسم شخص تبدیل می‌شود.

۱۵۱. همانند پسوند p- که در اسامی «الیپی» (Ellipi)، «لولوبی» (Lullubi)، «یاسوبی» (Iasubi) و «کاس ـ پ ـ یوی» (Kas-p-ioi) آمده است؛ پسوند σπ، در اسامی قومی کهن یونانی، نیز ظاهراً به همین لایه‌ی پیش از هلنی تعلق دارد.
(cf. Eduard Meyer, *Geschichte des Altertums,* Band II, second edition, pp. 269 ff).

در نمونه‌های بعدی که از ارمنی اقتباس‌شده است پسوند *Ukh*- به‌کار می‌رود، مانند:
موسخوی (Moschoi)، تاخوی (Taochoi)، کردوخوی (Karduchoi)، کت‌پاتوکه (Katpatuka) و جز آن که در بالا ذکر شد.

152. Sallier, ii, 7 f; see Max Müller, *Asien und Europa,* 1893: p. 1.

۱۵۳. میان چلبی‌های تاریخی و «کی‌کلوپ»های (Kyklopes) اسطوره‌یی شباهتی بسیار دیده می‌شود. پلینی (Pliny) در کتاب تاریخ طبیعی (هفتم، بند ۱۹۷) می‌گوید: «بعضی‌ها می‌پندارند که فلزکاری را چلبی‌ها اختراع کردند و جمعی دیگر می‌گویند، سیکلوپ‌ها. تردیدی نیست که آهنگری را سیکلوپ‌ها اختراع کرده‌اند. در افسانه‌ها آمده است که سیکلوپ‌ها یک یا سه چشم داشته‌اند. نمی‌توان برای این افسانه اساس تاریخی قایل شد و گفت که چشم سیکلوپ‌ها نیز، مانند «نشان فامیل»، چشمی بوده که روی پیشانی آنها نقش یا خالکوبی می‌شده است.

154. J. S. Huxley and A. C. Haddon, *We Europeans,* 1935: pp. 179, 191, 238.

۱۵۵. واژه‌ی «ارمنی‌مانند» گمراه‌کننده است. باید گفت، «الرودی‌مانند» یا «اورارتویی‌مانند» که مردم بومی ارمنستان بودند و نژاد آنان دوام آورده است. ارمنی‌ها یا ارامنه در اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد، از شبه‌جزیره‌ی بالکان به این محل مهاجرت کردند. به یکی از زبان‌های هندو ـ اروپایی مربوط به شاخه‌ی فریگیایی سخن می‌راندند. کهن‌ترین نام آنها «ارمینه»ی مادی است که در تشکیلات اداری پارسی باستان آمده است.

۱۵۶. مقایسه شود با ملاحظه درباره‌ی مردی که پس از وضع حمل زنش، باید زایمان او را تقلید کند (ص ۱۳۸). نقاطی را که یونانیان به سیکلوپ‌ها مربوط می‌دانند، بایستی به این‌گونه امکنه ارتباط داد.

۱۵۷. در مخالفت با نظریه‌ی اچ. سی. ریچاردسون که می‌گوید، فلزکاری در اروپا آغاز شد و مهاجران اروپایی آن را به آسیای صغیر آوردند، بر این نکته اصرار می‌ورزم.

158. Richard Starr, *Nuzi, Report of the Excavations,* Harvard, 1927-31, vol. II, 1937, PL. 18, 1.

159. Ib. PL. 118 D, E, G, H; PL. 119, C.

۱۶۰. یادداشت شماره‌ی ۳۹۰ دیکلرک درباره‌ی گروه دیگری از مهرهای هیتی‌ها درست است و نمونه‌ی خوب آن به «ایندیل‌ها» تعلق دارد.

۱۶۱. در سپتامبر ۱۹۳۷، در استانبول به نمایش گذاشته شد. ← یادداشت ۱۰۱.

162. Minns, "Small Bronzes from North Asia", *Antiquary's Journal,* X, I, Jan. 1930, with literature on pp. 22 ff. J. G. Andersson, "Inventory of the Ordos Bronzes", *M.F.E.A.,* IV, 1932, pp. 225-71, and "Select Ordos Bronzes", ib. V, 1933.

از این دو مقاله نکات فراوانی را استخراج کردم، مقایسه شود با:
Alfred Salmony, *Sino-Siberian Art in the Collection C. T. Loo.*

نمونه‌های باارزش و مهمی در مجموعه‌های زیر وجود دارد:
George Eumorfopulos, Robert Woods Bliss and Mrs. Christian Holmes.

163. Report on Meshchaninow's discovery in *Archiv für Orientforschung,* VII, 1931: p. 266 f.

164. In the collection of Captain and Mrs. Mayer, Fort Hoyle, Maryland.

165. Cf. Philadelphia n. 60; A. Godard n. 107; Berlin n. 10, all large pomegranates.

166. Cf. *A.M.I.,* IV, 1934: pp. 14 ff.

167. Cf. B. Lauffer, Sino-Iranica, 1919: pp. 276 ff.,

مؤلف این مقاله می‌پندارد که اسم سنسکریت و معادل چینی برای این میوه از واژه‌ی پیش‌نمونه‌ی ناشناخته‌ی ایرانی اقتباس شده است. اما با توجه به قدمت این اشیای مفرغی، باید امکان پیش‌نمونه‌ی کاسپی را از نظر دور نداشت. واژه‌ی سنسکریت «*dādima*» فارسی امروزی «انار»، سغدی «*n'r'kh*»، یونانی «*ροα*» و سامی «*rimmōn*» یا «*rummān*» است.

۱۶۸. با شماره‌ی ۶۵۴۰ فهرست شده است.

۱۶۹. معمولاً «چو»ی اخیر نامیده می‌شود. اما چون این دودمان از ۱۱۲۰-۲۵۵ ق‌م حکومت می‌کرد، باید «چو»ی قدیم خوانده شود.

170. Agha Evler, in *M.D.P.,* VIII, p. 314, fig. 627; one in my collection on PL. XXXI.

171. Cf. Minns, in *Antiquary's Journal,* loc. cit., and M. M. Rostovtzeff, "Dieux et chevaux", *Syria,* XII, 1931: pp. 48 ff.

172. Present place unknown; perhaps in the Louvre?

173. W. Andrae, *Jüng. Ischtar-Tempel,* Tafel 48, f.; cf. text p. 107.

174. *A.J.A.,* XXXIX, 1935: p. 542 f., figs. 33-4.

فصل دوم

1. Cf. The couvade of the Tibareni, p. 138.

۲. هنوز راز این خط گشوده نشده و کسی نتوانسته است آن را بخواند. ــ م.

3. R. Ghirshman, "Une tablette protoelamite du plateau iranien", *R.A.A.O.,* XXXI, 1934: pp. 115 ff.

۴. مشتق از واژه‌ی «آتورپاکانه» (*āturpātakāna-*) که به اسم «آتروپات» (Atropates)، ساتراپ گماشته شده از سوی اسکندر، نامگذاری شده بود. احتمالاً از خاندان هخامنشی بوده است.

5. Cf. *A.M.I.,* IX, 1938: pp. 163 ff. Assyr. *Amadai, Matai, Mandai,* but usually *Madai.*

۶. هوگووینکلر (Hugo Winkler) «انشان» را اسم عام برای «ولایت» یا «ناحیه‌ی کوهستانی» دانسته است و آن را با an-cha مربوط می‌سازد در .Beh. §40 Akk. alum، اف. هومل معتقد است که «انشان» معنای «سرزمین ـ الاغ» را می‌رساند، زیرا an-shu در سومری الاغ معنا می‌دهد.

۷. آشوربانیپال par-shu-ma را با u-m، یعنی u-w به جای w، املا می‌کند و می‌شود Parshwa.

۸. مجسمه‌ی او را با دیگر غنایم، آشوربانیپال در طی هشتمین پیکار خود از شوش برد.
Cf. V^th^ Rawlinson, pl. 6, 34, with *Corpus Inscriptionum Elamicarum I,* n. 54, col. 1, 1, *Kasipar* has the adjective-suffix-ar.

۹. امکان دارد اسم‌هایی مانند کاشان یا کاسک‌رود از آن گرفته شده باشند. با اینکه واژه‌ی یونانی Χαδδιτεροσ معنای فلز کاسپی را می‌رساند، مقایسه شود بالا با «کسیتری». ← :
Altpersische Inschriften, 1938: p. 94, n. 2.

۱۰. شاید توجیهی باشد برای اصطلاح «خاندان مادی» که بروسس به‌کار برده به لحاظ تاریخی، غلط است. همان‌گونه که اطلاق اسم ایران به فلات ایران پیش از مهاجرت آریایی‌ها نادرست است.

۱۱. شهرت دارد واژه‌های «کس» و «ناکس» که در زبان فارسی امروز رایج است از یادگارهای به جا مانده از «کس»های بومی اصیل فلات ایران است. ــ م.

12. F. Delitzsch, *Sprache der Kossaeer,* 1884: p. 25. Beside *Maruttash, Buriash, Kuri.*

ارتباط دادن Maraddash با واژه‌ی هند Marut به‌کلی فرض است. اسم مکان Maradash حتی در دوره‌ی سارگن در جنوب بابل دیده شده است. همچنین اسم Murattash به عنوان اسم ناحیه و شهری در «شهر زور» امروزی، در سال دوم تیگلت پیلسر اول، و اسم یونانی Mapoδδas به عنوان اسم شخص در آسیای صغیر رواج داشته است. تردیدی وجود ندارد که اسم کاسی بوریاش (buriash) معادل یونانی βόρεαzنیست. شکل قدیمی آن Burariash است. یکسان دانستن kuri با kali نیز بیش‌تر مورد شک است. اما ایرادهای هوسینگ (Hüsing) به ترجمه‌ی فهرست اعلام برگردان اکدی در:

Memnon, IV, 1910, p. 17; *Orientalische Literaturzeitung,* 1904, Sp. 322, and ib. 1906, Sp. 663,

اصولاً درست است؛ توالی دقیق و انطباق کلمات جمله‌یی در دو زبانی که ساختارهای متفاوتی دارند، نامحتمل است. بسیاری از این ترجمه‌ها ظاهراً با فرض خطای چنین انطباقی صورت گرفته است. این نکته نظر آقای ام. استرک (M. Streck) را که در نشریه‌ی زیر آمده است، رد می‌کند.

Zeitschrift für Assyriologie, XXI, 1807: pp. 255 ff.

13. *Geographical Journal,* LXV, I, Jan. 1925. Cf. Sidney Smith, Early History of Assyria, 1928, p. 97.

۱۴. متأسفانه تاریخ‌های مطلق دوره‌ی سارگنی مورد تردید و مناقشه است. اما به نظر من، حتی اگر تاریخ اولین سلسله‌ی بابلی را تا آنجا که ممکن است جلو بیاوریم، باز هم تقلیل چندانی در دوره‌ی اکدی پیدا نمی‌شود؛ زیرا دوره‌ی اکدی باید همزمان با سلسله‌های چهارم و پنجم فراعنه‌ی مصر، یعنی سده‌ی بیست و هفتم تا بیست و ششم پیش از میلاد باشد.

۱۵. برای کشف این راز ← :

François Thureau-Dangin, *Inscriptions royales de Sumer et d'Accad,* 1905: pp. 246 ff.

«اونگند» در ماه مه ۱۹۳۴، به من نوشت: «خواندن آن بسیار دشوار است. واژه‌ی آخری را می‌توان i-sal (sal, zal)-li - ku خواند؛ که دست‌کم به شکل فعل است، هر چند چنین فعلی را سراغ ندارم و نمی‌شناسم. اسم شاه را هم نمی‌توانم بخوانم، پسر ?Ikkibshahmat است. عنصر اولی ikkib احتمالاً سوبرایی است. زیرا Ikki چندبار در اسامی خاص سوبرایی تکرار شده و b- مطابق است با b در ari-b همراه با ari در دیگر ترکیب‌ها. به هر حال، از عوامل اسم است. Shamat یا Shahwat را با Shehwa یکی می‌دانم که آن نیز در اسامی نوزی، برای مثال در *R.A.*, 23, 75، دیده شده است. Gil-she-ih-wa بی‌تردید سوبرایی است.

۱۶. چنین چیزی در صورتی ممکن است که سطور خوانده نشده ۶-۷، اصطلاح «من ساختم» را اصلاح کند.

17. Cf. my old routier in *Petermanns Mitteilungen,* 1907, Heft 3, and my 'Reisebericht' in *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft,* Band 80, N. F. 5, 1926: p. 258.

۱۸. تاریخ «گودآ» مشخص نیست، اما از روی شواهد باستان‌شناختی، بایستی به دنبال دوره‌ی سارگنی اکد باشد.

۱۹. مقاله‌ی خودم در *A.H.I.*, p. 5f and PL. 17.

۲۰. اما باید به یاد آورد پیکر kekrops را در آتن که می‌پنداشتند نیمی آدم است و نیمی مار.

21. Cf. E. Benveniste, *Bulletin of the School of Oriental Studies,* VII, 1934: pp. 265 ff.: *àryanam vaijó vanhviya dàtyaya* "l'etendue arienne de la bonne Datya".

جی. مارکوارت در وهرود و اُرنگ (۱۳۶۸، ترجمه‌ی داود منشی‌زاده، تهران: انتشارات موقوفات دکتر محمود افشار) نیز برای تعیین محل دو رودخانه‌ی سیحون و جیحون به همین نتیجه رسیده است. اسم اوستایی «اریانام ویجو و هویه داتی‌یایه»

مشتق باستانی فارسی میانه‌ی آریانویج است.

۲۲. ظاهراً اسم مکان Maitane<maitanai ــ که احتمالاً به فارسی باستان methi, mita تعلق دارد یا به لاتینی meta به معنای دروازه در میدان اسب‌دوانی ــ از بن هندواروپایی -mei است، مانند هندی کهن mayukha و فارسی باستان mayuxa، لاتینی muto به معنای میخ و ذکر. میله‌های دروازه‌های میدان اسب‌دوانی و چوگان‌بازی در ایران و ستون‌های نزدیک پل‌ها و گاهی روی قبرها به شکل ذکر است. در باستان‌شناسی و زبان‌شناسی، لاتینی meta و muto، به معنی جای اسب‌دوانی را میدان (مترادف با اسپریس) می‌خوانند که بی‌تردید، ریشه‌ی ایرانی دارد و نه عربی. در ناحیه‌ی فرات میانی، در سرزمین باستانی میتانی، شهر کوچکی است mayadin نام که جمع عربی آن maidan می‌شود. Mitanni باید سامی‌شده و یا محلی‌شده‌ی واژه‌ی آریایی maiteni باشد. به این ترتیب، اعتراض آقای ای. اونگند که می‌گوید، کاربرد mitannu به صورت مضاف‌الیه به جای مسندالیه درست نیست، جواب داده می‌شود.

۲۳. Gatha Ushtavati، ص ۳. navartanni Vashannasaia اصطلاحی در پرورش اسب است. Navartanni نیز مانند mitanni اسم مکان است و مشتق از هندی کهن navartane از ریشه‌ی آریایی vartanam، با مفهوم گرد، چرخیدن. پس معنای navartane «نه بار چرخش» است. Vashannasaia مضاف‌الیه است، آریایی Vazhanasaya از vazhanam به معنی جای راندن و مسیر. بن آریایی Vaz هندی کهن vah (لاتینی vehi) و فارسی باستان -vaz است. تمام جمله معنایش می‌شود: «نه بار دور مسیر مسابقه». sh میخی به جای z آریایی است و نه h هندوی کهن و نه z ایرانی کهن. دلیل قطعی است که در سده‌ی چهاردهم، هنوز زبان رایج آریایی بوده است. از اسم «پتیشخواره» که بعدها طبرستان خوانده شد چنین برمی‌آید که ایرانیان، هنگام ورود به فلات ایران، با لهجه‌های کهن آریایی سخن می‌راندند و نه با فارسی باستان که لازمه‌اش شکل pati-hvara است. معلوم می‌شود که زبان هندو ـ آریایی در هندوستان، و زبان ایرانی در ایران تحول یافته است.

۲۴. حمله‌ی کیمری‌ها و سکاها در پایان سده‌ی هشتم به‌حساب نیامده است.

25. Cf. *A.M.I.*, IX, 1938, pp. 163 ff. W. König (*Reallexikon der Assyriologie, s. v. Arteanu)*

آقای کونیگ در مقاله‌ی بالا می‌گوید که ایرانی قدیم‌تری را در اسم «آرتینو» (Arteanu) کشف کرده است. او کسی بود که آشور نصیرپال به جای «بورمنو» (Burramannu) برادرش که شورش کرده بود، منصوب کرد. رویداد مربوط می‌شود به سال ۸۷۹ ق م، در سال پنجم سلطنت آشور بانیپال که شرح آن بر روی ستون سنگی واقع در «کورخ» (Kurkh) آمده است. اگر این دو نفر آریایی‌نژاد بوده باشند، معقول‌تر است اسامی آنان را هندی بدانیم تا ایرانی و می‌توانند از بازماندگان سلسله‌ی آریایی‌های میتانی باشند. ناحیه‌یی که در آن بودند این توجیه را ممکن می‌سازد. تا پیش از سال ۸۴۳، اسم‌هایی که به طور قطعی ایرانی باشند پیدا نشده است.

۲۶. مقایسه شود با لقب «کلدانی‌های نیرومند» در تشریفات اورارتویی.

27. Discovered by H. Rawlinson, *Journal of the Royal Geographical Society,* X, 1840: p. 12, the text in Lehmann-Haupt, *Corpus Inscriptionum Chaldicarum* n. 20, PL. XII; cf. W. Belck, "Reich der Mannaeer", in *Verhandlungen der Gesellschaft fur Anthropologie,* 1894: pp. 479-87; V. Minorskiy in *Zapiski* of the *Russian Archaeological Society*, XXIV, 1917: pp. 169 ff.

28. Cf. *A.M.I.,* IX, 3, 1938.

29.690-669 B. C., prism A, S and C, col. IV, I. 10.

۳۰. فیروزکوه امروزی، نزدیک شهر دماوند.

31. Cf. Asurbanipal: *Birishadri,*perhaps both Avestic *brzi-gaθra-* or Middle Persian *burz-adur.*

۳۲. ۱۲۸ سال پیش از پیروزی کوروش بر استیاک. روایتی که هرودوت احتمالاً از هکاتئوس نقل می‌کند بعید نیست حقیقت داشته باشد، هر چند که آثار بنیادگذاری اندکی بعد پدیدار شد.

۳۳. تکه‌یی از چنین پوششی از طلا، که همراه یکی از الواح زرین از همدان یافت شد، با قطعات مشابهی مطابقت داشت

که از تخت جمشید به‌دست آمده بود.

۳۴. احتمالاً سره‌داثوش (Saradaush) از سالنامه‌های تیکلت‌پیلسر، در حدود ۱۱۰۰ ق م.

۳۵. احتمالاً «پیرما گودرون»، مقایسه شود، مجله‌ی عراق، ش ۱، ۱۹۳۴: ص‌ص ۱۸۴ به بعد.

۳۶. این طرح را از روی عکس‌هایی کشیده‌اند که تعدادشان کافی نبود. شاید شباهت در سبک بیش‌تر از آن است که نشان داده می‌شود.

37. Cf. Richard Leonard, *Paphlagonia,* 1915: pp. 246 ff. and PLS. 23-5; see also Kannenberg, "Die paphlagonischen Felsengräber", *Globus,* LXVII, 7, 1895.

۳۸. با آنکه خارج از موضوع بحث ما است، اما شاید تذکر این نکته سودمند باشد که بین کلبه‌های روستایی هانور (ساکسون کهن) و لیتوانی و آسیای صغیر شباهت‌هایی وجود دارد که مصداق باستان‌شناختی دقیقی برای واژه‌های آلمانی و بالتیکی و یونانی یا فریگیایی در فقه‌اللغه‌ی هندواروپایی است.

39. Cf. *A.M.I.*, IX, 2, 1938.

40. Arrian III, 8, 5; IV, 29, 30; Curtius IV, 12, 8.

41. *Journal Asiatique,* CCXIX, juillet-septembre, 1931: pp. 17 ff., repeated in *Die Religionen des alten Iran,* 1938: p. 363.

42. François Nau, in *Revue de l'Histoire des religions,* XCV, 1927: p. 174.

43. *The Persian Religion* (Ratanbai Katrak Lectures), Paris, 1929: pp. 32 ff.

هرودوت می‌گوید: «آنچه گفته شد بدون تردید و مبتنی بر آگاهی خود من است؛ اما اینکه با جسد مردگان خود چه می‌کنند، از اسرار است. از قرار معلوم، تا هنگامی که مرغان و حیوانات وحشی از آنها بخورند به خاک سپرده نمی‌شوند. اما تردید ندارم که این رسم فقط در میان مغان رایج است و آن را در ملأ عام انجام می‌دهند. اما پارسیان [یعنی ایرانیان] جسد را مومیایی و دفن می‌کنند. مغ‌ها رسوم و آداب مخصوص به خود را دارند که سبب تمایز آنان با دیگران می‌شود.

۴۴. در وندیداد، ۱، ۱۷، از مرده‌سوزی در «سخره» (Caxra) یاد می‌کند که هیچ چیز درباره‌ی آن نمی‌دانیم به‌جز آنکه در خراسان بوده است.

۴۵. استرابون، کتاب یازدهم، فصل دوم و سوم.

46. Justin, Epitome, XLi, 3, 5.

۴۷. فقط قبرهای خصوصی که در سنگ تراشیده‌اند به‌جا مانده است. در *A.H.I.*, p. 38, and *P.L.*, V، درباره‌ی نمونه‌های معدودی مطالبی نوشته شده است.

۴۸. از ۲۵ نمونه‌ی بزرگ اطلاع دارم. قبرهای ساده و خصوصی را به‌حساب نیاورده‌ام.

۴۹. در همان وقت، تابوت سنگی کهن‌تر در بابل ناپدید شد.

فصل سوم

۱. شلمنصر سوم، سالنامه‌ها، سال شانزدهم (۸۴۳ ق م). متذکر برگ‌های زرین بر روی درب‌ها است که از شهر الله‌بریا (Allabria)، واقع در میان صحنه و کرمانشاه، به یغما برد.

۲. فقه‌اللغه‌ی «آپادانا» روشن نیست و همانند «ایوان» در فارسی امروزی، مفهوم بخش عمومی کاخ سلطنتی را می‌رساند. به رغم ایرادهای زبان‌شناختی و تلفظی، تصور می‌کنم که این دو واژه به یکدیگر مربوط‌اند.

۳. مؤلف در اینجا دچار سهوالقلم شده است. در کتاب‌های لغت فارسی، مثلاً فرهنگ ناظم‌الاطبا، «تزر» به معنای «خانه‌ی ییلاقی» آمده است. ــ م.

4. A. W. Nieuwenhuis, *Quer durch Borneo,* Leyden, 1904, quoted by P. Sarasin, "Weitere Beiträge

zur Entstehung des griechischen Tempels", in *Zeitschrift fur Ethnologie,* 1910, and by H. M. Kaiser Wilhelm II, *Studien Zur Gorgo,* 1936, fig. 76.

5. *Ausgrabungen von Sendschirli,* I, 1893, fig. 67, cf. fig. 88.

همچنین سرستون‌هایی‌که «پرنده»ی مشهور به‌دست‌آمده از تل حلف و موجود در موزه‌ی برلین، بر روی آنها نصب است.

6. Cf. *I.F.*, pp. 123 ff.

7. F. von Reber, *Phrygische Felsendenkmäler,* 1897, Tafel VIII.

تاریخ ساخت این بنا مبتنی بر خصوصیات باستان‌شناختی آن است، که در نتیجه، حتی اگر به دوره‌ی بعد از فریگیه مربوط باشد، باز هم از ستون‌های تخت جمشید کهن‌تر است. به‌علاوه، در کاربردی اصیل‌تر مشخص‌تر می‌شود که این حلقه‌های اتصال به‌تحقیق از ستون‌ها به آن مقبره انتقال نیافته‌اند، بلکه از مقبره به ستون‌های ایرانی منتقل شده است.

۸. سر سنگی متعلق به مجموعه‌ی استوکلت (Stoclet) که در نمایشگاه ایران در بروکسل، سال ۱۹۳۱، به نمایش گذاشته شد، «سر یکی از شاهان هخامنشی» نیست.

۹. مقابله‌ی سرهای آشور نصیرپال و مردوک‌بلادان و داریوش در *I.F.*, Abb. 88-90.

۱۰. گیزیلاریختر نمونه‌های ایونیایی را قدیم‌تر می‌داند. نظری که بار دیگر اصل مسئله را تغییر می‌دهد.

۱۱. این اظهار نظرهای مؤلف دانشمند کتاب حاضر سزاوار تأمل است و باید با احتیاط تلقی شود. این رأی مؤلف که نقش مردی که از قرص بالدار آفتاب بیرون می‌آید تصویر اهورمزدا است مورد تردید می‌باشد. هرودوت و دیگر مؤلفان آن دوره اصرار دارند که ایرانیان برای اهورمزدا و فرشتگان او تصویر و شمایل ندارند. هلال ماه نو که همیشه در ابتدای شب رؤیت می‌شود نیز در گاهشماری قمری که در آن ابتدای شبانه روز با غروب آفتاب آغاز می‌شود اهمیت دارد. نزد ایرانیان ابتدای محاسبه‌ی زمان همیشه با طلوع آفتاب و از بامداد است. به همین علت در زبان‌های فارسی باستان و فارسی میانه همیشه اصطلاح «روز شبان» به جای «شبانروز» به‌کار برده می‌شود. پس می‌توان احتمال داد هلال ماهی که در نمای آرامگاه‌های شاهان هخامنشی تصویر شد هلال آخر ماه است که در سحرگاه آخرین شب ماه گذشته در افق مشرق رؤیت می‌شود و روز اول ماه نو با ناپدیدی این هلال در افق مشرق آغاز می‌شود. همین شیوه در گاهشماری مصر باستان دیده می‌شود که همه‌ی محققان رأی داده‌اند شاهان هخامنشی (به احتمال نزدیک به‌یقین داریوش) آن را با تغییراتی به عنوان گاهشماری رسمی زردشتی در سراسر شاهنشاهی خود رواج دادند. ــ م.

12. M. Rostovtzeff, *Animal Style in south Russia and China,* 1929, Pl. II, calls them "bone sword-hilts from Assyria".

13. E. H. Minns, *Scythians and Greeks,* 1913, fig. 115, archaic Greek period.

۱۴. مقایسه شود با آنچه در صفحه‌ی ۱۷۳ آمده است.

15. P. E. Botta and E. Flandin, *Monument de Ninive,* PLS. 132-6, tribute from the 'Na'irilands' and from north-west Iran.

16. Cf. *A.M.I.*, II, 1930, Tafel 3.

فصل چهارم

1. *A.H.I.*, PLS. XVIII, XIX.

2. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, III, pp. 44-50.

۳. «دیونوسیوس» نام دیگرش «باکوس» ایزد تاکستان و شراب و جذبه و شور عارفانه بود. یونانیان او را فرزند «زئوس» می‌دانستند، همان‌گونه که ایرانیان نیز «اسپندارمذ» = ایزدبانوی زمین را دختر «اهورمزدا» می‌پنداشتند. ــ م.

۴. در هر دو مورد مذکور چون مؤلف کتاب دچار اشتباه شده است، لذا در اینجا اصل متن آورده می‌شود. ــ م.

«آتش «فَرمگر» را پیدا است که بی‌خورش می‌سوزد. به روز دود و به شب آتش پیداست گویند که آتشی به همان آیین به «کومش» است که آن را آتش بی‌خورش خوانند.». (مهرداد بهار ۱۳۶۹: ص ۹۲)

«... فرّ به دریای فراخ کرت جست

آن‌گاه اپامنپات تیزاسب دریافت و آرزو کرد که آن را به چنگ آورد

من این فرّ ناگرفتنی را به چنگ آورم. از تک دریای ژرف.» (جلیل دوستخواه ۱۳۷۰: ص ۴۹۴)

۵. این تاریخ اخیر، بی دلیل خاصی، مورد تردید است.

Cf. "khusrau Parwéz und der Tàq i Vastän", *A.M.I.*, IX, 2, 1938.

6. I. F. For the Taq i Bustan cf. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, 1920, and *A.M.I.*, IX, 3, 1938, loc. cit. See also S. R., v, iii, pp. 129-42; *A.H.I.*, loc. cit.

7. Cf. *S.R.*, PL. XXXVI.

8. Cf. *S.R.*, PL. XXXV.

9. Cf. *S.R.*, PL. XXXV.

10. Cf. *I.F.*, PL. V; *S.R.*, PL. XXXVI.

11. Cf. *I.F.*, PL. V; *S.R.*, PL. XXXVI; A. M. I., IX, 2, 1938, Tafel XI.

12. Cf. E. Flandin and P. Coste, *La Perse ancienne*, PL. 33; Sir Aurel Stein, 'An Archaeological Tour in Persis, *Iraq*, III, 2, 1936, PL. XVII.

13. Cf. *I.F.*, PL. XI; *S.R.*, PL. XXXVII; A. M. I., IX, PL. I.

14. Cf. *I.F.*, PL. VII; *S.R.*, PL. XXXVII.

15. Cf. *I.F.*, PL. VII; *S.R.*, PL. XXXVIII.

16. Cf. *I.F.*, PL. XLIV; *S.R.*, PL. XXXVIII.

17. Cf. *I.F.*, PL. XLV; *S.R.*, PL. XXXIX.

18. Cf. *I.F.*, PL. XLIII; *S.R.*, PL. XXXIX.

19. Cf. *I.F.*, PL. XL.

20. Cf. J. Ph. Vogel, "Explorations at Mathura", *Annual Report, A.S.I.*, 1923-4, pp. 120-33.

21. Cf. *I.F.*, PL. XLI; *S.R.*, PL. XLI.

22. Cf. Herzfeld, "Kushano-Sasanian Coins", *A.S.I.*, memoir 38, 1930; R. Vasmer, *Zeitschrift fur Numismatik*, XLII, 1932, pp. 24 ff.

23. Cf. *S.R.*, PL. XLI.

24. Cf. *I.F.*, PL. V; *S.R.*, PL. XLII.

25. Cf. *I.F.*, PL. IX; *S.R.*, PL. XLIV.

۲۶. بنیانگذار روستای بهرامجرد که در بیست کیلومتری جنوب شهر کرمان سر راه روستای قریةالعرب و نگار واقع است. ـ م.

۲۷. معنای «غار بوستان‌ها» تعبیر غلطی است که اروپاییان از اسم درست آنجا کرده‌اند. اسم درست، «طاق وستان» است که «غار ویستهم» معنی می‌دهد و ویستهم برادر خسروپرویز بود.

نام جاها

آذربایجان ۱۱۶، ۱۷۲، ۱۸۶، ۲۲۴، ۲۵۴.
آشور ۴، ۱۲، ۱۵، ۲۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۹۸، ۲۰۰-۲۰۲، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۳۲، ۲۴۹، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۴، ۲۷۶، ۲۸۷، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۲۶.
آلمان: شونن، لوزیتس، مکلنبرگ، راین‌لند، سیلزی ۱۱۶، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۵.
آنو (عشق‌آباد) ۱۵، ۸۸، ۹۶-۹۹، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۶، ۱۴۹، ۱۵۹.
ابوشهرین ۲۳، ۱۳۰.
اتریش ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۵.
ارپاچیه (آشور) ۱، ۶۸، ۱۸۳.
ارمنستان ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۹۶، ۳۱۸؛ ارمنیان ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۰۱، ۲۷۸؛ اورارتو ۱۷۲، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۸؛ اورارتویی‌ها ۲۰۱-۲۰۳، ۲۵۳-۲۵۵، ۲۵۷.
استخر ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۳۷.
اشرف (مازندران) ۱۰۷.
اصفهان ـ گبای، جی ۷۵، ۷۷، ۹۴، ۱۴۵، ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۰۰، ۲۲۸، ۳۳۴، ۳۳۵.
اکباتانا ← همدان.
اکد ۲۰، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۵۹، ۱۸۵، ۱۹۲.
البرز: کوه دماوند، سار، زون، کوروس ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۸۴، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۶.
الجه هیوک (سیواس) ۱۷۲.
اُنجه‌تپتس ۱۰۵.
انشان، انزان (فارس) ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۵، ۲۰۰.
اور ۳، ۱۶، ۶۹، ۹۱، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۷.
اورارتو، ← ارمنستان.
اورمیه، دریاچه ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۲۴، ۳۱۲.
اوروک، دوره ۳، ۱۴، ۱۶، ۷۲، ۷۳، ۷۶، ۱۲۶، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۸۶، ۲۵۸.
اوزنجه‌برج ۳۳۷.
اوگاریت، رأس شمره ۱۳۲، ۱۳۳.
بابل، بابلستان ۱، ۲، ۴، ۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۹-۱۶۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۶۴، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۹، ۳۰۸.
بایزید ۲۹۶.
بجنورد ← خراسان.
بروجرد (لرستان) ۸۳، ۸۴.
بغازکوی ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۱، ۱۹۷.
بلوچستان ۳۶، ۳۹، ۵۸، ۸۶، ۱۰۰.
بوبلوس ۱۳۷، ۱۴۹، ۱۵۰.
بیستون ۲۹۳-۲۹۵، ۲۹۷، ۳۰۴، ۳۲۵، ۳۳۴.
بیشاپور (فارس): غار، آتشکده، مجسمه ۲۷۶، ۳۰۷،

۳۱۹-۳۲۹، ۳۳۹.
پاسارگاد: کاخ‌ها، سفال پیش از تاریخ، مجسمه‌ها، معبد ۹۴، ۱۱۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۲-۲۱۴، ۲۱۷-۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۹۱، ۳۰۷، ۳۰۹.
پالمیرا ۲۸۲، ۲۸۷.
پسونتوس، کاپادوکیه، قزوّتنه ۹۱، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۲۴، ۱۴۰-۱۴۴، ۱۶۳-۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۹، ۲۰۳، ۲۱۴، ۲۹۷.
پیکولی ۲۸۷.
تااوک، توّج ۲۲۸.
تاش‌تپه، مسا ۲۰۲، ۲۰۹.
تالش، آغااولر ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۷۷.
تپه سیلک ← کاشان.
تپه گورا (آشور)، ۱۵، ۲۳، ۳۸، ۶۸، ۷۲، ۸۲، ۸۴، ۸۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۸۳.
تپه گیان ← نهاوند.
تخت جمشید: پیش از تاریخ ۸، ۹، ۱۲، ۱۴-۱۶، ۴۷، ۶۱، ۱۱۴، ۱۴۷، ۱۸۳؛ هخامنشیان ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۱۹-۲۲۱، ۲۲۷-۲۳۹، ۲۴۲-۲۴۹، ۲۵۲-۲۶۰، ۲۶۲-۲۶۴، ۲۶۷-۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶-۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۹۱-۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۰، ۳۲۲-۳۲۴، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۴۴.
تخت رستم: آرامگاه کمبوجیه ۲۲۱؛ در ناحیه شهریار ۳۰۹-۳۱۱.
تروا ۶، ۷۵، ۸۶، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۷۷.
تسالی ۱۰۳.
تل حلف ۲، ۱۲، ۱۵، ۳۰، ۴۰، ۵۵، ۵۸، ۶۸، ۷۵، ۷۶، ۸۲، ۱۰۱، ۱۲۱، ۱۸۳.
تل لاگاش ۶۹، ۷۵، ۸۵، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۱.
تن ۱۵۳.
تورفان ۳۲۲.
تورنگ‌تپه (استرآباد) ۹۶، ۹۹، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۲۴.
توریز ۲۰۰، ۲۰۱.
جمدت‌نصر ۳، ۴۳، ۵۳، ۵۸، ۶۹-۷۳، ۷۶، ۸۲، ۸۸، ۹۰، ۹۱، ۱۰۰، ۱۲۲، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۸۶.
چغاربازار (بین‌النهرین) ۱۲، ۲۳، ۶۸، ۷۶، ۱۸۳.
چین: عصر نوسنگی و عصر مفرغ ۵، ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۳۴، ۳۹، ۴۵، ۴۹، ۵۲، ۵۶، ۸۲، ۸۶، ۸۸؛ مفرغ ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۸، ۲۵۸.
خارک ۲۸۲.
خراسان: بجنورد، بیرجند ۱۲۴، ۱۸۰، ۲۰۰، ۲۱۷، ۲۲۴، ۳۳۵.
خُرهه ۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۲.
خفاجه، اشنونک و تل اسمر ۱۴، ۶۸، ۷۱، ۷۴، ۷۵، ۹۰، ۹۱، ۱۳۱، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۸۳.
خورس‌آباد ۲۰۴، ۲۲۰، ۲۲۷.
دائو دختر ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۹۱.
داراب (فارس) ۴۰، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۳۳.
دامغان، تپه حصار ۶، ۷، ۵۳، ۵۴، ۷۱، ۹۶، ۹۹-۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶-۱۰۸، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۵۹، ۳۰۹.
دانمارک: جوتلند ۱۵۳، ۱۶۵.
دانوب ـ دنیپر، ناحیه ۳۹.
دربند شیخان ۱۵۲، ۱۹۲.
دربندگور ۱۹۱، ۱۹۵، ۲۹۵.
دکان داود ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۳۸، ۲۸۱، ۲۹۲.
دورا ـ ثوروپوس ۳۱۴.
راگا ـ تهران (نیز محمدآباد) ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۹۳.
روسیه: بورودینو ۱۲۸.
روشچوک، رومانی ۶۸.
ریشهر ۲، ۱۰.

زهاب، دره (پریانوگوندای) ۱۹، ۵۸، ۱۵۳.
سامرا ۱، ۲، ۱۱، ۱۵-۱۷، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۶، ۲۸-۳۰، ۳۲، ۴۰، ۴۳، ۵۶، ۵۸، ۷۲، ۷۵، ۸۷، ۹۹، ۱۰۱، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۳۱، ۲۳۸، ۲۶۶، ۲۸۷، ۲۹۸، ۳۳۷.
ساوه ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۰، ۲۰۳.
سرپل، نقش‌برجسته‌ها ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۶، ۲۰۸، ۲۹۵
سرمشهد ۳۳۰، ۳۳۱.
سکاوند ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۴، ۲۹۲.
سلماس ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۳۳.
سمسون ۱۴۰، ۱۴۳.
سند، عصر مفرغ: چنهودارو، جهنگر، هاراپا، موهنجودارو ۵، ۷، ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۳۹، ۶۱، ۷۱، ۹۸، ۱۱۶، ۱۵۹، ۱۸۵، ۱۹۸، ۲۷۸.
سوئد (اسکاندیناوی): شونن، سودرمانلند، گولروم ۸۲، ۸۳، ۱۳۰، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۵.
سیپار ۴۶، ۱۴۴.
سیستان ۹، ۱۶، ۵۸، ۸۶، ۸۷، ۱۹۸، ۲۹۳، ۲۹۷.
شاه‌تپه ۸۸، ۹۶، ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۵۴.
شاهی تومپ ← مکران
شوش: یک و دو ۲، ۳، ۱۴، ۱۷، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۳۳، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۵۱-۵۳، ۵۵، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۷۰، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۲، ۸۳، ۸۵-۹۰، ۱۱۸، ۱۴۷، ۱۸۵، ۱۸۶؛ هخامنشیان ۲۲۸، ۲۳۲.
شهریار، جنوب تهران ۱۸۰، ۱۸۱.
صحنه ۱۸۷، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۶۰.
طاق بستان ۲۱۷، ۲۶۶، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۳-۲۹۵، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۱۶، ۳۲۱، ۳۳۱، ۳۳۴-۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۳.
طرسوس ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۸۲.
عبید، دوره ۳، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۲۳، ۲۷، ۳۸-۴۰.
عطشانه ۱۳۸، ۱۳۹.
علیشهر (آسیای صغیر) ۱۰۳-۱۰۵، ۱۱۱، ۱۸۴.
فارس (نقاط باستانی) ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۲۹، ۳۲، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۵۱، ۵۳، ۵۶، ۵۹، ۶۷، ۹۷، ۱۰۰، ۱۲۵، ۱۴۷، ۲۱۹، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۲، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۳۱، ۳۳۴.
فخریکه (نزدیک تاش‌تپه) ۲۰۹-۲۱۱، ۲۲۴.
فلسطین: عین شمس ۱۶۷؛ بت‌شان ۱۳۲؛ گزر ۱۶۷؛ لاخیش ۱۶۷.
فیروزآباد، اردشیر خوره ۲۸۲، ۳۱۴، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۸.
قبرس ۱۶۷.
قزقپان ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۸، ۲۹۱، ۲۹۶.
قزوین، کت‌پت ۱۶۵، ۲۰۳.
قصر عمره ۲۹۴.
قفقاز و ماورای قفقاز: آخال‌گوری ۱۵۳؛ هوجالی ۱۷۵؛ کوبان ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۵۹؛ نووچرکاسک ۱۲۴؛ مایکوپ ۱۰۵، ۱۰۶.
قلعه دختر (خراسان) ۳۱۰.
قونیه و دمیرمعدن ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۶۵، ۲۰۳.
کاخ رستم، کاخ کاسپار ۲۹۸.
کاشان، تپه سیلک ۷، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۳۲، ۱۸۵، ۱۸۶.
کرخه‌میش ۶۸، ۱۶۷، ۲۷۰، ۲۷۶.
کرکوک ۹۳، ۱۳۶، ۱۶۶-۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۹۸.
کرمان: بمپور ۴۴، ۹۱، ۹۴؛ خنمان ۱۲۱، ۱۳۶.
کرمانشاهان ۱۸۷، ۲۰۰، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۷۶، ۳۳۱.
کعبه‌ی زردشت ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۵، ۲۸۲، ۳۰۹.
کنگاور ۲۸۷، ۲۸۹-۲۹۱.
کنوسوس ۱۵.
کورنگون (فارس) ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۱۳، ۲۷۴.
کوره و کیچ ۲۱۰ ← قزقپان.
کول‌تپه، کنش (کاپادوکیه) نزدیک قیصریه ۹۱، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۲۴، ۲۰۲.
کوه خواجه ۲۹۳، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۳۸.
کیش ۶۹، ۷۵، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۵۸.
کیلیکیه ۱۴۲، ۱۶۴، ۱۹۲، ۲۱۶، ۲۸۳.

گیلوران (لرستان) ۱۱۸.
لاگاش، تل ۶۹، ۷۵، ۸۵، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۱، ۲۵۸.
لرستان ۲، ۷، ۵۲، ۹۰، ۱۱۲-۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۷-۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۰-۱۵۲، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۶۹-۱۷۹، ۱۸۷، ۲۵۸، ۲۷۰؛ ← مفرغ لرستان.
لهستان ۱۵۳، ۱۵۶.
مجارستان (ترانسیلوانیا) ۱۵۳، ۱۵۵.
مسجدسلیمان ۲۸۲، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱.
مصر: تعویذ پیش از تاریخ ۲۸؛ تبرها ۱۹۲؛ تندیس‌های کوچک ۱۴؛ سفال ۹۱، ۹۶، ۱۰۴، ۱۱۵، ۱۱۶.
مکران، شاهی تومپ ۴۶، ۵۳، ۸۸، ۱۰۰، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۶.
موساسیر: معبد هلدیه ۲۰۳، ۲۰۶.
موسیان ۲، ۲۷-۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۹.
میسنی ۳۱، ۳۴، ۷۵، ۱۷۸.
مینوسی: کرت ۱۵، ۷۰، ۷۵، ۹۳، ۹۴، ۱۰۷، ۱۲۴، ۱۵۱، ۱۶۵؛ چیرونی ۹۹؛ آجیاتریادا ۷۰؛ کنوسوس ۱۵؛ موچلوس ۱۵۱؛ فیله‌کوپی ۳۱؛ سیرا ۱۵۱.
نساء و اسب نسائی ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۷۶.
نقش بهرام ۳۲۹.
نقش رجب ۳۱۷-۳۱۹.
نقش رستم ۱۹۶، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۶۸، ۲۸۲، ۳۰۹، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۰.
نمرود داغ، بنای یادبود آنتیوخوس کماجنه ۲۸۱، ۲۹۶، ۳۰۴، ۳۳۰.
نمرود ـ کلهو ۱۳۱، ۱۳۲.
نوزی (کرکوک) ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۶۷.
نهاوند، تپه گیان ۶، ۷، ۱۲، ۱۵، ۳۹، ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۷-۷۲، ۷۶، ۷۷، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۸-۹۱، ۹۳، ۹۴، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۲-۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۱-۱۲۴، ۱۲۶-۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۹-۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰-۱۸۲، ۱۹۰، ۲۰۵.
نیپور ۱۵۵، ۱۶۷، ۱۷۰.
وان ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۵۴، ۲۶۹.
ورکانه (هیرکانیه، گرگان) ۲۰۰، ۲۹۳.
هالشتات ۱۶۱.
هرسین (لرستان) ۱۲۷، ۲۰۵.
همدان: اکباتانه ۶، ۱۱۴، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۶۹، ۲۷۹، ۲۸۹، ۲۹۶، ۲۹۷.
یاریم‌تپه ۱۰۶.
یازیلی‌کیه ۱۳۴، ۱۳۵، ۲۷۶.
یزد ۲۲۸، ۲۷۹.

نام اشخاص

آراخوسیا، آراخوسیایی‌ها، هره‌وتی ۱۹۸.
آریـایی‌ها ۹، ۶۱، ۱۱۴، ۱۸۶-۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۷۳، ۲۷۸.
آناهیت ۲۸۱، ۲۸۷، ۲۹۰، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۹.
آنوبانینی ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۸.
آرتاواس (اردواز) ۳۱۸.
اردشـــیر: ــ اول ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۶، ۳۲۸، ۳۳۳، ۳۴۲؛ ــ دوم ۳۰۵، ۳۳۱، ۳۳۳-۳۳۹.
اردشـــیر (هـــخامنشی): ــ اول ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۶۱، ۲۶۶؛ ــ دوم ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۵، ۲۸۰، ۳۲۰؛ ــ سوم ۲۳۷، ۳۲۰.
اردوان پنجم ۳۱۴، ۳۱۸.
اورارتـــو، اورارتـــویی‌ها ۱۷۲، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۳-۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۸ ← ارمنستان.
اهریمن ۳۱۸.
ایرانـیان ۹، ۱۸۲، ۱۸۷، ۱۹۹، ۲۰۰-۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۶۰، ۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۴۴ ← آریایی‌ها.
بابک ۳۱۴.
باکتریایی (باکتریا)، یونانیان (مـردم) ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۷۸، ۳۰۱، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۳۳، ۳۳۷.
بهرام: ــ اول ۳۰۴، ۳۲۶-۳۲۹، ۳۳۹؛ ــ دوم ۲۹۴، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۲۹؛ ــ سوم ۳۲۹؛ ــ چهارم (کرمانشاه) ۳۳۱؛ ــ کوشانشاه ۳۲۸.
پارسه (فارس) ۱۸۷، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰.
پرسوه (پرثوه)، پارتیان، پارتی ۱۸۷، ۲۲۴، ۲۸۷، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۱۶.
پیروز، کوشانشاه ۳۲۴، ۳۲۸.
تابال، توبال، تی‌بارنی ۱۴۳، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶.
چلیپی‌ها ۱۴۱-۱۴۳، ۱۶۴-۱۶۶، ۲۰۳.
چلیپی‌بونیت‌ها ۱۶۴.
خسرو: ــ اول، انـوشیروان ۲۹۴، ۳۰۴، ۳۲۵؛ ــ دوم، ــ پرویز ۲۱۷، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۸.
دیونوسیوس ۲۹۰.
زروان ۳۰۵.
سارگن: ــ اکدی ۱۹۲، ۲۶۴؛ ــ آشوری ۱۹۹-۲۰۴، ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۳۲، ۲۷۶.
سکـــا (سکستان)، سکـاها ۹، ۱۴۱، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۷۹، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۲۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۷.
سلوکوس نیکاتور ۲۸۳.
سوبارتو، سوبرایی ۱۸۳، ۱۹۷، ۲۰۱ ← میتانی‌ها.
سورن ۲۹۴، ۲۹۷، ۳۱۷.
مغ ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۹۲، ۲۹۸.
سیکلوپ‌ها ۱۶۶.
شاپور: ــ بـابکان ۳۱۳، ۳۱۴؛ ــ اول ۳۰۴، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۲-۳۲۶، ۳۲۸-۳۳۰، ۳۳۳؛ ــ و والرین ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۸؛ ــ دوم ۳۳۲، ۳۳۳؛ ــ

سوم ۳۳۱، ۳۳۲.
شوریاش ۱۸۸.
سائوش‌شتر ۱۳۷، ۱۶۷، ۱۹۷.
فراتَداره ۲۸۲، ۲۹۲، ۲۹۴.
قابیل و هابیل ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶.
گوماتا، بردیای دروغین ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۴.
کاتوس، هنرمند ۳۳۸.
کاسپین‌ها، کاسپی‌ها ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۶، ۲۰۱-۲۰۳، ۲۰۸، ۲۱۶.
کاسی‌ها ۹۳، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹.
کَنیشکه (مجسمه‌ی مَتوره) ۳۲۶، ۳۳۳.
کوروش: ــ اول ۲۰۰، ۲۱۴؛ ــ دوم (کبیر) ۲۰۰، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۵-۲۲۸، ۲۳۹، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۵.
کوفه‌ساتس، کهزاد ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷.
گرشاسب، رستم ۲۶۲، ۲۹۷.
گشنسپ، بوشاسب ۲۵۴.
گندافره ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۷.
گودرز: ــ اول ۲۹۳؛ ــ دوم ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۰۴، ۳۱۶، ۳۲۱.
مادها ۱۱۴، ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۹۹-۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۳، ۳۱۸.
مانا، مانایی (آذربایجان) ۱۷۲، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۰۹.
مندا ۱۸۶، ۱۸۷.
ماه، ایزد ۲۶۸، ۳۰۲، ۳۲۵.
موشُکی، موسخوی ۱۴۲، ۱۶۴.
مهرداد: ــ اول ۱۹۸؛ ــ دوم (کبیر) ۱۹۸، ۲۹۳-۲۹۵، ۲۹۷، ۳۱۶، ۳۲۵.
میتانی ۱۶۶، ۱۹۷-۱۹۹، ۲۰۱.
میترا ۲۸۱، ۲۹۶، ۳۰۴، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۳۳.
نرسی ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰.
نسیانی، هیتی‌ها ۱۸۷، ۱۹۵.
ورثرغنه، بهرام ۲۵۴، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۲۹.
هرمزد اول ۳۱۷.
هرمزد، اورمزد، اهورمزدا، ایزد ۲۱۱، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۸، ۲۸۱، ۳۱۶-۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۸.
هووَجه (خووَژه، خوزستان، ایلام) ۱۸۷، ۲۰۰.
هیرکانیه، امیر ۲۹۳، ۲۹۴.
یزدگرد دوم (بلاش) ۳۲۵.

نمایه

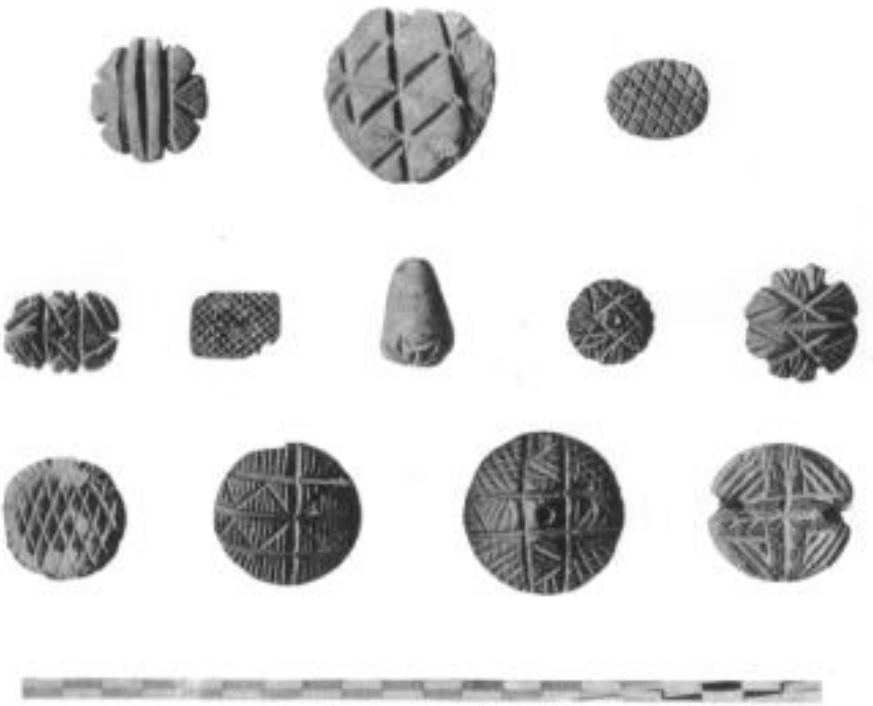
آتشدان ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۶۸، ۲۹۵، ۳۰۷.
آتشکده‌ها ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۳۶، ۲۵۴، ۲۸۲، ۲۹۸، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۰.
آرامگاه‌ها: کوروش ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۹؛ داریوش ۲۱۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۵۳، ۲۶۸، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۲۰؛ صخره‌یی ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۲۷، ۲۳۷.
ابزار گچ‌بری و قالب‌ریزی در معماری: ربع‌گردی ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۵۳، ۲۸۵؛ قالبی ۲۲۱، ۲۳۹.
اسب و ارابه‌ی فلزی ۴، ۱۴۵-۱۴۷، ۱۷۴، ۱۷۷، ۲۷۶، ۲۷۷.
استودان ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۴.
اشکال و تکنیک‌های سفالگری ۱۸، ۴۹، ۷۷، ۷۸، ۸۷، ۹۴، ۹۹، ۱۰۲؛ سفال نازک‌شده، شیاردار ۱۸، ۸۸؛ تقلید از سبد بافته ۹۱، ۹۶، ۱۰۰؛ تقلید از فلزکاری ۱۱۲؛ تقلید از پوست ۸۶؛ تقلید از ظرف‌های سنگی ۹۳؛ برای آشپزی ۱۸، ۹۶، ۹۷.
اشیای فلزی با شکل‌های زینتی: پرنده ۱۷۵؛ سر عقاب ۱۶۰، ۲۷۰؛ شکمباره‌ی چینی ۱۶۰، ۱۷۸، ۲۵۸؛ سر هومبابا ۱۶۰، ۱۷۸؛ انارمانند ۱۶۰، ۱۷۶؛ ترکیب‌های حیوانات ۱۳۱، ۱۷۹، ۲۵۸، ۲۶۸.
اصطلاحات معماری: آپادانا ۲۳۳-۲۳۶؛ بیرونی و اندرونی ۲۳۲، ۲۳۶، ۲۶۳؛ ایوان ۲۹۸؛ هدیش ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۶۵؛ کُنج ۲۷۸؛ تچره ۲۳۶-۲۳۸، ۲۴۸، ۲۵۸.
انواع سفال: دسته و لوله‌ی قوری به شکل حیوان ۱۰۸، ۱۲۴؛ اجاق ۱۱۶؛ اجاق بخاری ۱۱۶؛ نمکدان ۱۱۶؛ جام شاخی ۹۴؛ گلدان به شکل حیوان ۱۲۲؛ سه‌پایه ۱۱۵.
انواع شمایل‌سازی: نیایش‌کنندگان در برابر آتشدان ۲۱۱، ۲۶۸، ۲۹۵، ۳۱۳، ۳۱۴؛ ادای احترام فئودال‌های باجگذار ۳۱۶، ۳۲۹؛ انتصاب شاه ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۱۷، ۳۲۰، ۳۳۹؛ به تخت نشستن شاه ۲۶۶، ۳۰۱، ۳۲۴، ۳۲۹؛ دشمنان به خاک‌افتاده ۱۹۰-۱۹۳، ۳۱۶، ۳۲۱، ۳۲۲؛ مبارزه ۳۱۶؛ صف خراجگذاران، باجگذاران ۲۷۴-۲۷۹، ۳۰۳، ۳۲۲، ۳۲۹.
این‌شوشیناک ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۷، ۱۷۲.
بت‌ها ۱۵، ۲۹، ۶۸.
برسم ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۸۲، ۳۱۸، ۳۳۳.
بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی ۳۲۷، ۳۳۰.
بناهای مصری (معمارها) ۲۳۲؛ مادی ۲۳۳.
بنّایی با سنگ ۲۲۷، ۲۴۱، سنگ صیقلی، ۲۴۱.
پیکره و نقش آدم روی سفال: صف مردان ۳۰، ۳۱، ۴۰، ۷۶، ۷۷، ۱۰۱؛ چشم ۲۷، ۱۶۶؛ دست انسان ۲۶، ۳۲.
تجهیزات جنگی: خنجر ۲۷۰؛ زره فولادی ۳۳۸؛ کمان ۲۷۰؛ غلاف ۲۷۰.
تخت سلطنتی ۲۶۷، ۳۲۴.
تزیینات در معماری: کنگر ۱۷۴، ۲۸۳، ۲۸۷، ۳۳۶؛ نخلچه ۱۷۴، ۳۰۰؛ گلمیخ ۲۳۹، ۳۰۰.
تصاویر دیواری دوره‌ی هخامنشیان ۲۱۹، ۲۵۷، ۳۱۳؛ دوره‌ی ساسانی ۳۱۳، ۳۱۴.
تصاویر شهبانوها ۲۹۲، ۳۱۷، ۳۳۰.
تعریف‌ها: پیش از تاریخ مطلق ۲؛ تاریخ ۱۸۵؛ عصر

نوسنگی، عصر مس، عصر مفرغ ۱؛ بدوی ۴۸؛ طرح‌های طبیعی و تجریدی ۵۰، ۶۲؛ تصویر تمام و تصویر نیمه‌تمام ۲۳-۲۱، ۳۰، ۴۴، ۵۰، ۶۲؛ تقارن متقابل ۱۷۱-۱۶۹، ۳۱۸؛ نسخه بدل ۲۷۵، ۳۰۴؛ ترکیب ۱۷۰، ۱۷۹.
تعویذ ۲۶، ۳۲۵.
تعویذ سرگاو نر ۲۸، ۶۸، ۱۳۷.
جزئیات تزیینی روی سفال، عناصر گیاهی و درختان ۴۴، ۵۳، ۷۴، ۸۴، ۸۹، ۹۱؛ گلمیخ‌ها ۷۵، ۲۳۹، ۲۷۶؛ طرح مدیترانه‌یی ۳۴؛ تعبیر و تفسیر معماری ۸۵، ۹۱، ۲۰۴؛ منظره ۴۳، ۵۶، ۸۵، ۹۱؛ آسمان ۴۶.
جنگ‌افزار و ابزار فلزی: تبر و تیشه ۱۳۰-۱۳۵؛ تبر هلالی ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۹۱، ۱۹۲؛ دشنه و خنجر ۱۳۶-۱۴۴، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۴، ۲۷۰؛ چنگال و نیزه‌ی سه‌شاخه ۱۴۷، ۱۴۹؛ چکش ۱۳۰، ۱۳۶؛ سرگرز ۱۲۵-۱۲۸؛ یوغ گردونه ۱۸۰؛ سگک سپر ۱۴۵؛ وسیله‌ی کشاندن زه کمان ۱۷۸؛ لوله برای نوشیدنی ۱۴۹؛ تیغ تیزکن ۱۴۴، ۱۷۴.
چوب‌کاری سقف و قسمتی از سرستون و جز آن ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۲۷.
حق قصاص ۱۶۲.
حیوانات در معماری: گاو نر ۲۴۸؛ اسب ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۴، ۲۵۵؛ شیر و گاو نر ۲۵۷، ۲۵۹.
حیوانات روی دو پا ۱۷۰.
حیوانات: متقابل نامتقارن (در مهرهای کرکوک) ۱۷۰؛ ۲۵۵، ۲۶۲؛ (در مجسمه‌های هخامنشی) ۲۴۸، ۲۵۴، ۲۶۴؛ سر و دست مضاعف، سردیس‌ها ۶۶، ۶۸، ۱۸۱، ۲۱۴، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۴-۲۵۶، ۲۵۹؛ غولدیس‌ها ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۵۹.
حیوانات نقش‌شده روی سفال، پرنده‌ها، عقاب نشان خانوادگی ۵۵، ۷۹، ۸۳؛ مرغ بر پشت ۱۷۴، مقایسه شود با شکل‌های ۱۰۶، ۱۳۶، ۱۷۲، ۱۷۵، ۲۱۸، مرغان آبی ۵۷، ۵۸، ۸۵، ۱۷۵؛ گراز ۷۲، ۱۲۴؛ گاو کوهاندار نخستین که نسل آن منقرض شده ۵۱، ۵۶، ۶۹، ۱۸۱؛ گاو نر ۴۵، ۶۸، ۹۰، ۱۰۱؛ شانه ـ حیوان ۸۳؛ سگ، تازی ۵۱، ۵۴، ۵۷؛ الاغ، اسب ۵۵، ۶۵، ۶۶، ۱۸۰؛ بزکوهی ۳۰، ۴۷، ۵۱-۵۳، ۵۸، ۵۹، ۷۲، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۴۵، ۱۷۴؛ پلنگ ۵۳، ۵۴، ۱۰۱؛ قوچ و گوسفند، کوهی ۲۳، ۴۷، ۴۸، ۷۲، ۱۲۴، ۱۷۴؛ مار ۵۹، ۶۱؛ گوزن ۲۳، ۳۶، ۹۰؛ عصای ایسکوله‌پیو ۵۹.
خانه‌ها، چهلستون، ستون‌دار، ایرانی ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۷-۲۴۰؛ روستاییان کرد ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۳۰؛ برج‌های سه‌اشکوبه ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۳۲.
خط و نشان‌های تصویری؛ ایلامی بدوی ۲۵، ۳۲، ۴۳، ۴۴، ۶۵، ۶۶، ۶۸، ۱۸۵؛ جمدت نصر ۴۳، ۱۳۸؛ خط سِندی ۱۸۵.
داده‌های مردم‌شناختی و باستان‌شناختی، ارتباط ۵، ۹، ۶۶، ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۸، ۲۰۱.
درخت سرو ۲۴۵، ۲۵۹، ۲۷۶.
دکمه و سگک ۱۱، ۱۲، ۶۹، ۷۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۷۷.
دین هخامنشیان ۲۲۴، ۲۲۶.
رابطه‌های زمانی: بین فرهنگ‌های شرق نزدیک ۵، ۲۶، ۲۸، ۳۹، ۵۲، ۷۷، ۸۷، ۹۱، ۹۶-۹۹، ۱۰۵، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۸۴؛ بین فرهنگ‌های شرق نزدیک و شرق دور ۶، ۳۸، ۵۲، ۸۲، ۱۳۳، ۱۶۱، ۱۸۰؛ بین فرهنگ‌های شرق نزدیک و اروپایی ۵، ۳۲، ۳۹، ۹۴، ۱۰۳-۱۰۶، ۱۳۸-۱۴۴، ۱۵۳، ۱۶۱، ۱۶۷.
روزنه‌های قاب‌گرفته‌شده ۲۸۱، ۳۰۹.
زینت‌آلات بدوی ۶۱-۶۵.
زینت‌آلات فلزی: النگو، دستبند ۱۴۰، ۱۴۹، ۱۵۲-۱۵۷، ۱۷۰؛ قلاب و سگک ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۷۷، ۱۸۰؛ موچین ۱۶۱؛ گوشواره ۱۵۳-۱۵۵؛ انگشتر ۱۵۴-۱۵۶؛ حلقه ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷؛ سنجاق ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۸؛ طوق چنبره‌یی ۱۵۲، ۱۹۲، ۲۷۷.
ژرفنمایی محوشده ۳۱۹؛ ژرفنمایی از بالا ۳۴۲.
ستون نارام‌سین ۱۳۱، ۱۹۰؛ ستون سنگی ایناتوم ۲۷۶.
ستون‌ها ۲۰۹-۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶-۲۱۸، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۴۳-۲۴۹، ۲۵۵، ۲۶۸، ۲۷۹، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۵؛ ایونیایی

و ایـونیایی بـدوی ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۹۱؛ سرستون و سنگ پاکارقوس ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۹۱.
سر آدم در مجسمه‌های هخامنشی ۲۵۶، ۲۵۷.
سرستون‌های ساسانی ۳۳۴.
سـفالگری، تـزیینات: عـناصر هـندسی ۲۵؛ نـقش‌های زنجیره‌یی همپا ۳۳؛ ترکیب‌بندی قاب‌مانند ۹۰، ۹۴؛ بخشی از بدن حیوان که به عناصر تجریدی وصل شده ۳۷؛ ترکیبات مثلثی ۲۰، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۸، ۶۶، ۸۷.
سکـه‌ها: اشکـانی ۲۹۲، ۳۰۱-۳۰۶، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۴؛ خسرو پـرویز و هـیاطله ۳۳۵؛ کـوشان ۳۰۲، ۳۲۴، ۳۳۳، ۳۳۷؛ سکایی ۳۰۳.
سلاح در اواخر عصر حجر، نبود ۱۰.
سـنگ‌تراشـی، قـطعات عـظیم ۲۲۷، ۲۴۳؛ صـیقل دادن ۲۴۳.
سنگ چخماق و سنگ شیشه ۸، ۹، ۱۰، ۱۸.
سنگ مرمر ۱۶.
سنگ‌های بخش پایین دیوار ۲۶۱.
سـنگ‌های نـیمه‌قیمتی: عـقیق ۱۳۰، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۷، ۱۸۲؛ لاجورد و فیروزه ۱۱، ۷۵، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۶۷؛ مروارید اصل ۱۴۹.
شانه گولروم، گوتلاند ۸۳.
شباهت با معماری ۸۶، ۹۳، ۲۰۴؛ شباهت با منظره ۴۳، ۸۶، ۹۱؛ شباهت با آسمان ۴۵.
شیر همدان ۲۹۶.
ظرف دیاله ۵۳، ۹۰، ۱۰۰.
ظروف فلزی ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۳۰، ۲۷۷.
غـلاف فـلزی در مـبلمان و مـعماری ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۸، ۲۸۷.
فلزات: آهن ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۰-۱۴۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۵؛ مفرغ آب نقره داده شده ۱۳۳؛ آهـن آب نقره داده شده ۱۴۰؛ روی ۱۵۷.
فلز و معماری ۲۰۷، ۲۲۷، ۲۴۴.
کمان ۱۰، ۲۹.
گچبری تزیینی ۲۹۹، ۳۱۱.
گنجینه‌ها: استرآباد ۱۰۶، ۱۱۱؛ مـلگونوف ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۳؛ سـیحون ۲۱۲، ۲۷۳، ۲۷۸، ۲۹۲؛ وتـرزفلد ۱۴۴.
گیسوی بافته ۱۹۵، ۱۹۶.
لباس مادی و پـارسی بـاستان ۲۱۲، ۲۶۵، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۶.
لوحه‌ی مفرغی از «ابدادانه» ۲۰۲.
مـجسمه: رنگ ۲۶۱؛ جـامه ۲۶۴-۲۶۷، ۲۷۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۴؛ پرواز چهار نعل ۳۱۶، ۳۴۱؛ باور آیینی ۳۱۸، ۳۱۹؛ کاربرد فلز ۲۶۱.
مـجسمه‌های آشـوری نـمایشگر شـهرهای ایـرانـی ۲۰۶-۲۰۴.
مجسمه‌های کوچک آدمی، تندیس ۱۳-۱۵، ۲۹، ۱۸۲.
مراسم ازدواج، پیش از آمدن ایرانیان ۹، ۱۸۳.
مراسم تدفین ایرانی ۲۲۲-۲۲۶.
مـفرغ‌ها: لرسـتان ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۷۴، ۲۵۷، ۲۷۲؛ اوردوس ۶۸، ۱۳۳، ۱۴۷، ۱۶۰، ۱۸۱-۱۷۳، ۲۴۰؛ اورارتو ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۷.
مهر: مهرکردن ۱۲، ۴۳، ۴۴، ۶۱، ۶۹، ۷۱، ۷۴؛ استوانه‌یی ۱۲، ۴۳، ۴۵، ۷۰، ۷۳-۷۶، ۹۳، ۱۳۸، ۱۶۷؛ چـاپنقشی ۷۲-۷۴، ۷۶، ۱۶۸؛ کـرکوک ۹۳، ۱۳۶، ۱۶۶-۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۶؛ لرستان ۱۶۷.
مهرها و برجسته‌کاری ساسانی ۳۲۹.
مهندسان رومی در مجسمه‌سازی ساسانی ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۸.
نشان، تاج: سومر باستان ۸۳؛ ساسانی ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۴.
نشـانهای سـلطنتی: گـردونه ۹۰، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۸۰، ۲۷۶-۲۷۸، ۳۲۴؛ آرایش گیسوان شـاه ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۱؛ چـتر شـاهی ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۳۶، ۳۴۱؛ زیـن اسب شـاه، تـخت جـمشید ۲۷۶؛ بیشاپور ۳۲۲.
نشانه‌های سفالگران ۲۵، ۳۲.

نشانه‌های سنگتراشان ۲۴۴.
نشانه‌های نمادین روی سفال: چلیپا، صلیب ۲۰-۲۳، ۲۷، ۲۸، ۶۶، ۷۰، ۱۶۳؛ حاشیه ۴۰، ۱۰۱؛ گره جادویی ۶۱؛ صلیب شکسته ۱۴، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۲۸، ۳۲، ۳۳، ۴۶، ۵۸، ۶۹؛ سه‌زانویی چرخان ۴۹؛ زتا ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۴۸.
نقاشی دیواری: کوه خواجه ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳؛ قصر عمره ۲۹۴؛ سامرا ۲۶۶، ۳۳۷؛ تورفان ۳۲۲.
نقاشی و خالکوبی ۱۷.
نقش‌های روی پارچه ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۳۸.
نماد ایزدان: اهورامزدا ۲۱۱، ۲۶۰؛ آشور ۲۶۰؛ ایشتار ۱۴۹، ۱۹۰، ۱۹۱؛ میترا ۲۰۹، ۲۱۱؛ شمش ایزد آفتاب ۴۶، ۸۵، ۲۶۰.
نماد ورق‌بازی ۳۳۶.
نمونه شمایل‌های یونانی: «اروس»ها ۳۰۰، ۳۳۷؛ نیک، پیروزی ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۲۱، ۳۳۴؛ ایزد بخت و اقبال ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۳۵؛ خورسان خوره ۳۳۵.

لوحه‌ی یکم



تل باکون، تخت جمشید: دکمه‌های سنگی



تل باکون، تخت جمشید: آثار مهر روی گل

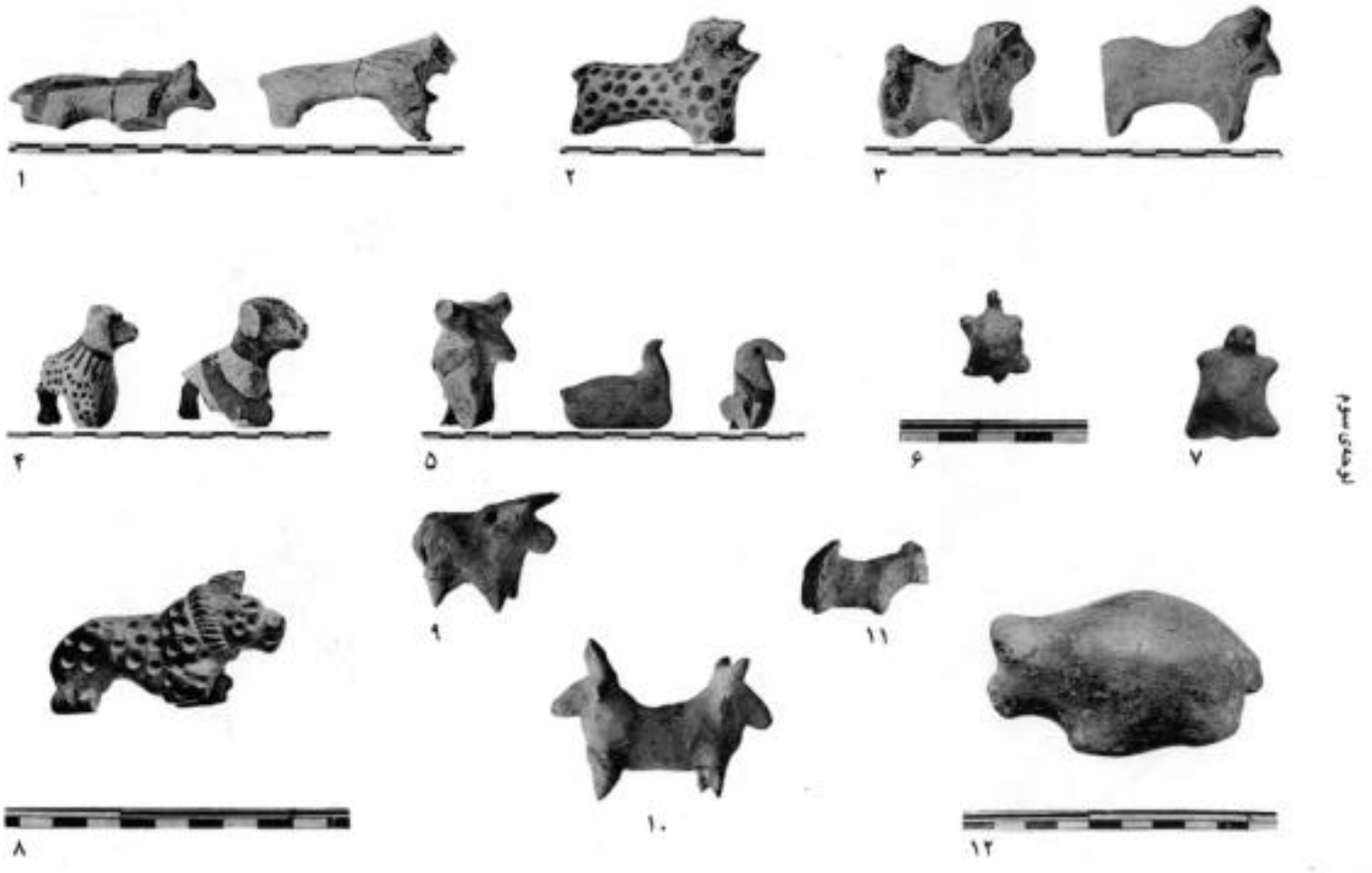
لوحه‌ی دوم



تل باکون، تخت جمشید: بت‌ها، از گل پخته و نقاشی شده



تپه گیان و سامرا: بت‌های گلی



تل باکون، تخت جمشید (۱-۵) و تپه گیان (۶-۱۲)؛ پیکره‌های کوچک حیوانات



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با طرح‌های صلیبی



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با ترکیب مثلثی



ساوه: گلدان سرخ‌رنگ سیاه‌نقش



تل باکون، تخت جمشید: بادیه با نقوش غول

لوحه‌ی ششم



تل باکون، تخت جمشید: جزئیات نقش بادبادک روی گلدان



تل باکون، تخت جمشید: جزئیات نقش عقاب روی گلدان



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با نقش عقاب‌های در حال پرواز



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با نقش سر گاو نر



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با نقش هلال و بز کوهی



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با نقش سر گاومیش

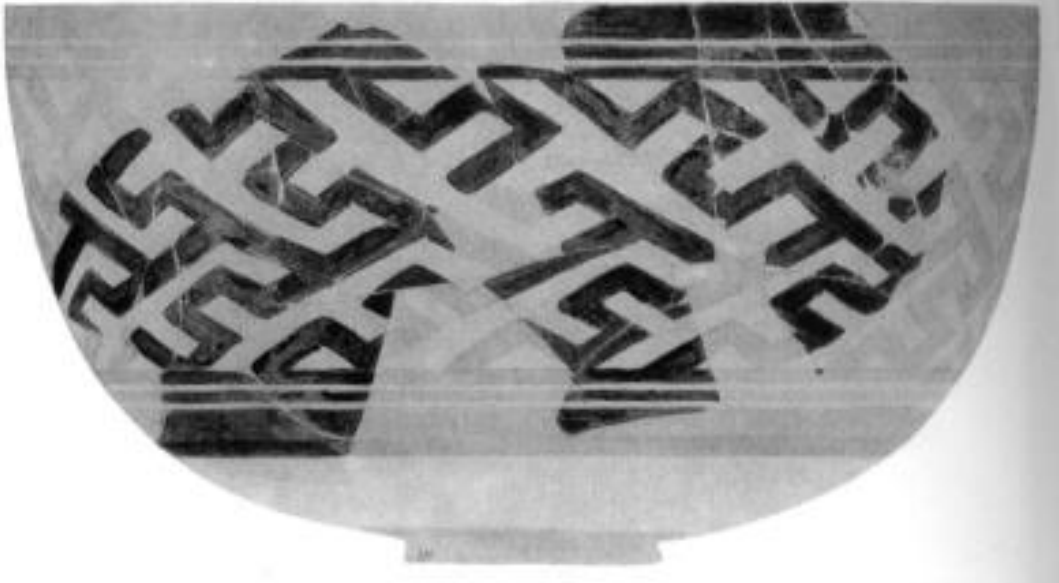




تل باکون، تخت جمشید: دو گلدان با طرح تجریدی



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با طرح حیوان تجریدی



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با انگاره‌ی زنجیره‌ی خمها

لوحه‌ی دهم







تل باکون، تخت جمشید: گلدان مخروطی با طرح زنجیره‌ی خمها

تل باکون، تخت جمشید: گلدان استوانه‌یی با نقوش چهارگوش

تل باکون، تخت جمشید: گلدان استوانه‌یی با طرح هندسی

لوحه‌ی یازدهم



تل باکون، تخت جمشید: سفال‌پاره با نقش پلنگ



تل باکون، تخت جمشید: گلدان با نقش بزرگ بز کوهی

لوحه‌ی دوازدهم



تل باکون، تخت جمشید؛ جام با جفتی گوسفند کوهی



تل باکون، تخت جمشید: دو گلدان مخروطی‌شکل



تل باکون، تخت جمشید: گلدان مخروطی‌شکل



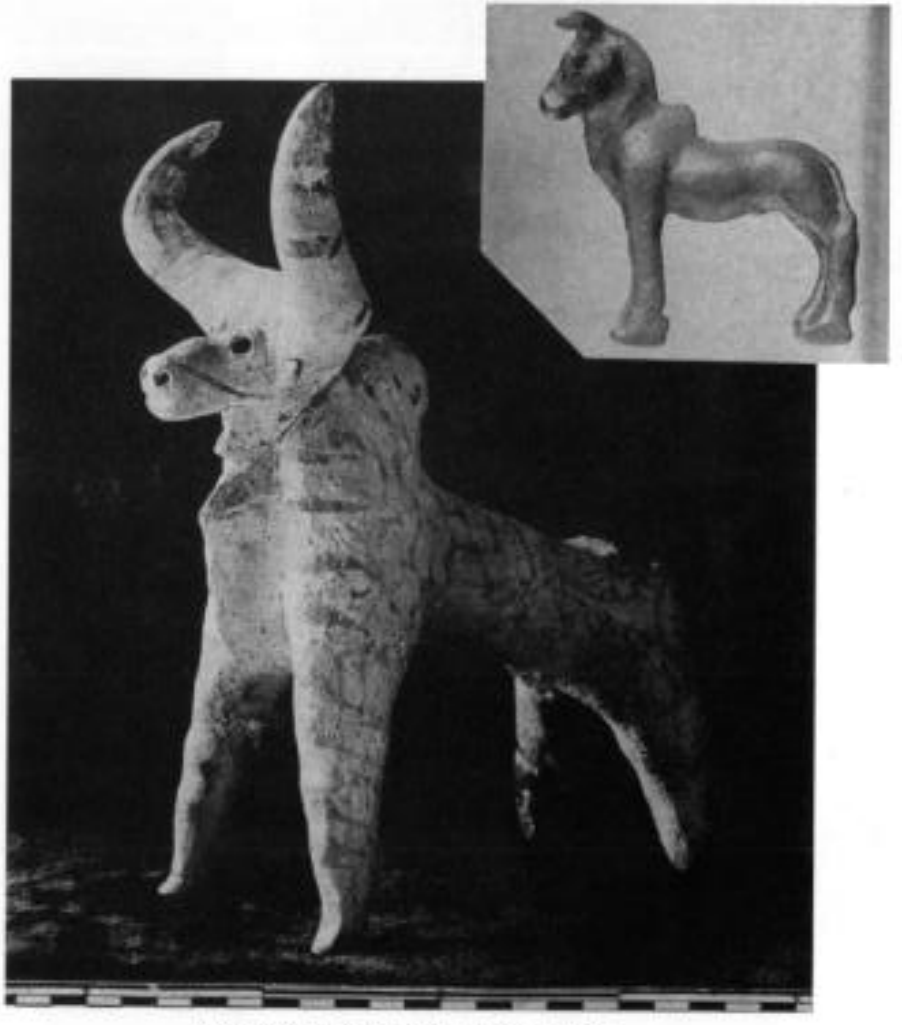
تل باکون، تخت جمشید: گلدان جانورسان

لوحه‌ی چهاردهم



تپه گیان: هفت تکه سفال با نقش‌های لعابی: گاو نر، بز کوهی، پلنگ و گلمیخ گل‌سرخی

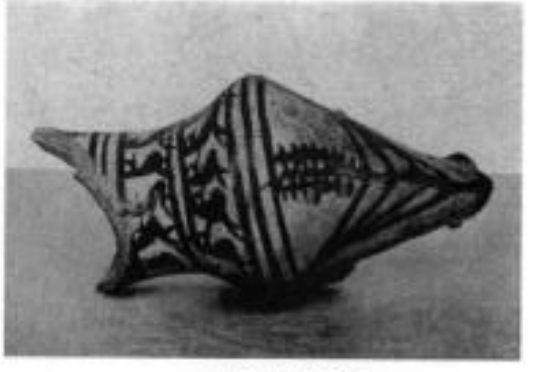
لوحه‌ی پانزدهم



تپه گیان: پیکر گاومیش. ضمیمه: گاو نر مفرغی کوچک



تپه گیان: جام شاخی





تپه گیان: انواع مهر و تعویذ و دکمه‌ی هسته‌خرمایی یا سنگک














لوحه‌ی هیجدهم



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: شانه - حیوان



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: عقاب



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: مرغان آبی

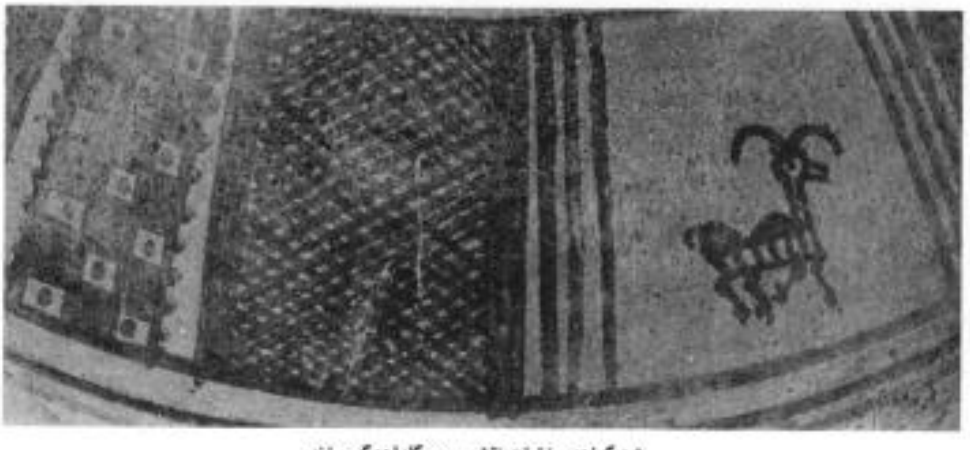
لوحه‌ی نوزدهم



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: عقاب و کفتار



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: بز کوهی

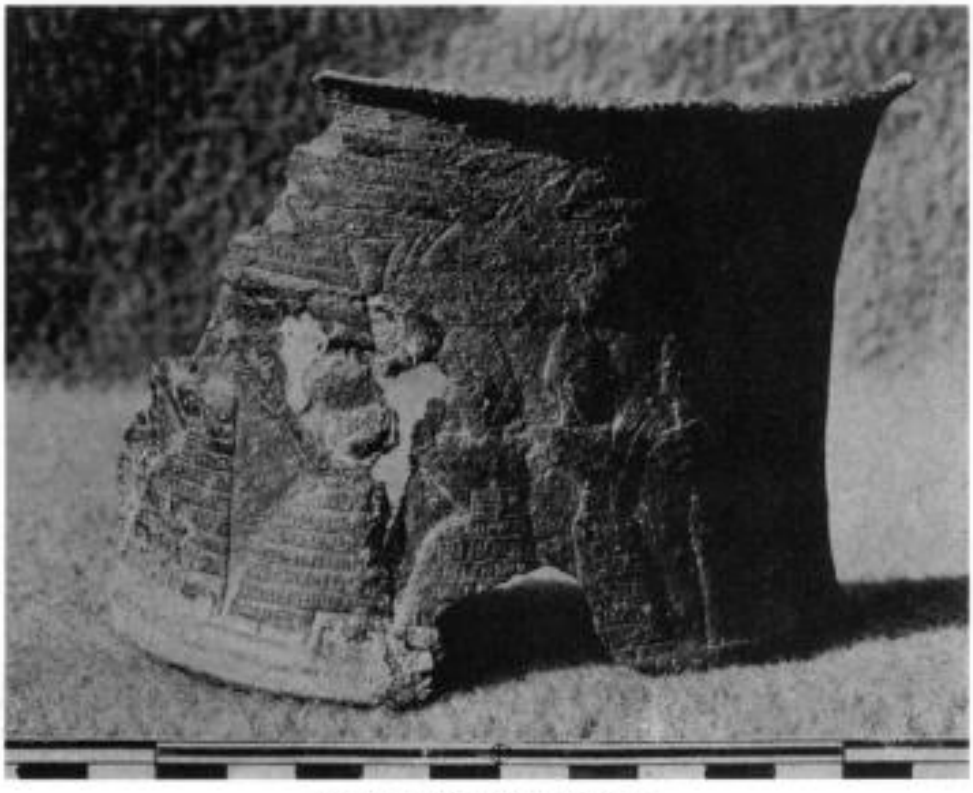


تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: گوسفند

لوحه‌ی بیستم

لوحه‌ی بیست‌ویکم





تپه گیان: ظرف فلزی با تصویر مراسم مذهبی

لوحه‌ی بیست‌ودوم

لرستان و شمال ایران: هفت گلدان

لوحه‌ی بیست‌وسوم










شمال ایران: ده گلدان سفالی با رنگ‌های سیاه، خاکستری و سرخ













دو سفال جانورسان از بین‌النهرین و تپه گیان

دو گلدان (با شکل‌های استثنایی) از شمال ایران و گلدان سنگی سومری (موزه‌ی متروپولیتن، نیویورک)



پنج گلدان مفرغی از تپه گیان. گلدان با سه قوچ از بجنورد. ظروف لوله‌دار از گیلوران (موزه‌ی بریتانیا)



پنج گلدان مفرغی از تپه گیان. گلدان با سه قوچ از بجنورد. ظروف لوله‌دار از گیلوران (موزه‌ی بریتانیا)

لوحه‌ی بیست‌وششم



تپه گیان: سه سرگرز مقرغی



نهاوند: تبر سنگی



تپه گیان: سه سرگرز سنگی



تپه گیان و لرستان: انواع تبر چکشی، کلنگی و انگشتی



دو تیغه‌ی بشقه از تپه گیان، دو قمه از لرستان
خنجری با دسته‌ی سالم و خنجری تمرینه‌ی مادر، از لرستان و یک شمشیر



تپه گیان: زنگوله‌های مفرغی



تپه گیان: لگام مفرغی؛ لرستان: زنجیر لگام مفرغی

لوحه‌ی سی‌ام



تپه گیان: طوق‌های نقره‌یی و مارپیچی و دیگر زیورآلات ساخته شده از طلا، نقره و عقیق رنگارنگ

لوحه‌ی سی‌ویکم



لرستان و شمال ایران: نه مجسمه‌ی کوچک مفرغی حیوانات



شهریار: بیلچه‌ی مخصوص مراسم آیینی



عراق: تندیس کوچک طلایی (از سه نما)



تپه گیان: تندیس های کوچک سنگی



تپه گیان: بت مسی

لوحه‌ی سی و دوم

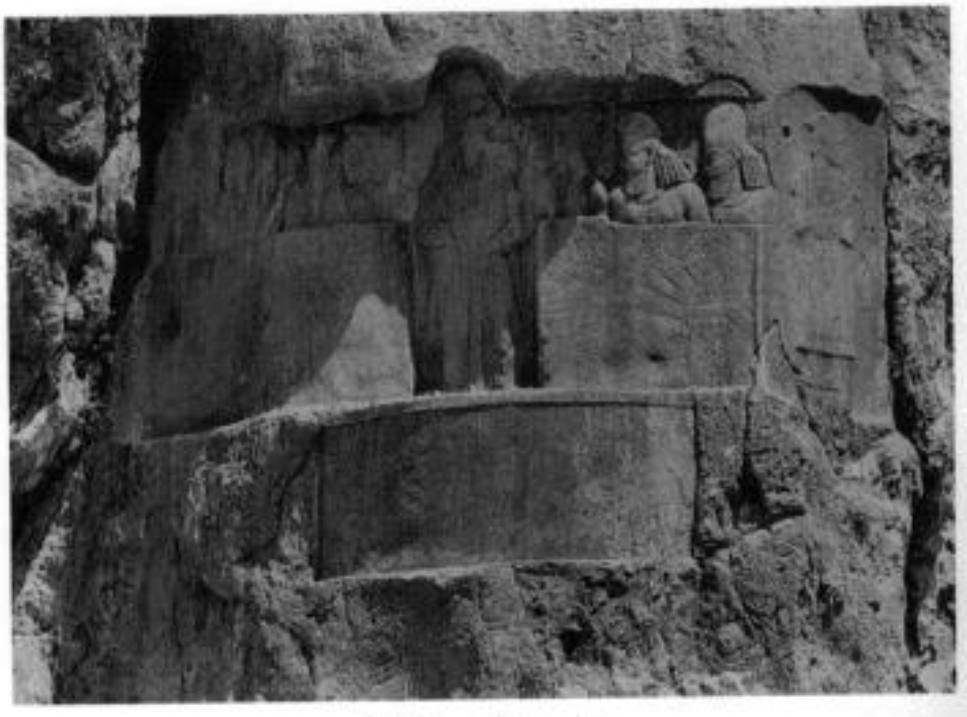




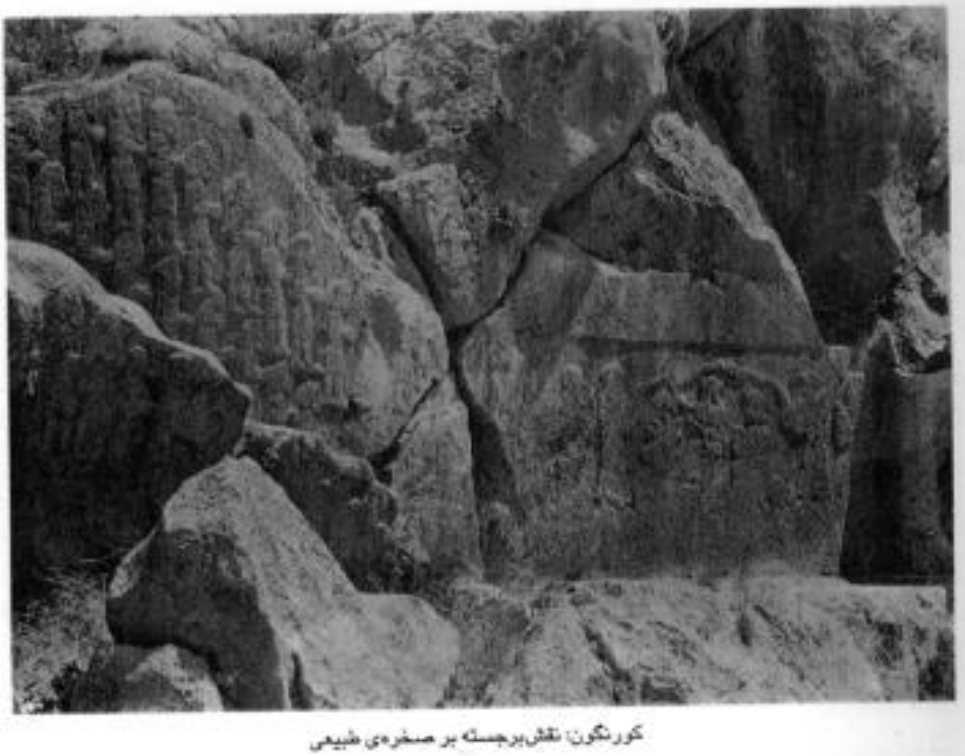


اصفهان: تندیس مفرغی اسپر (از سه نما)

لوحه‌ی سی‌وسوم

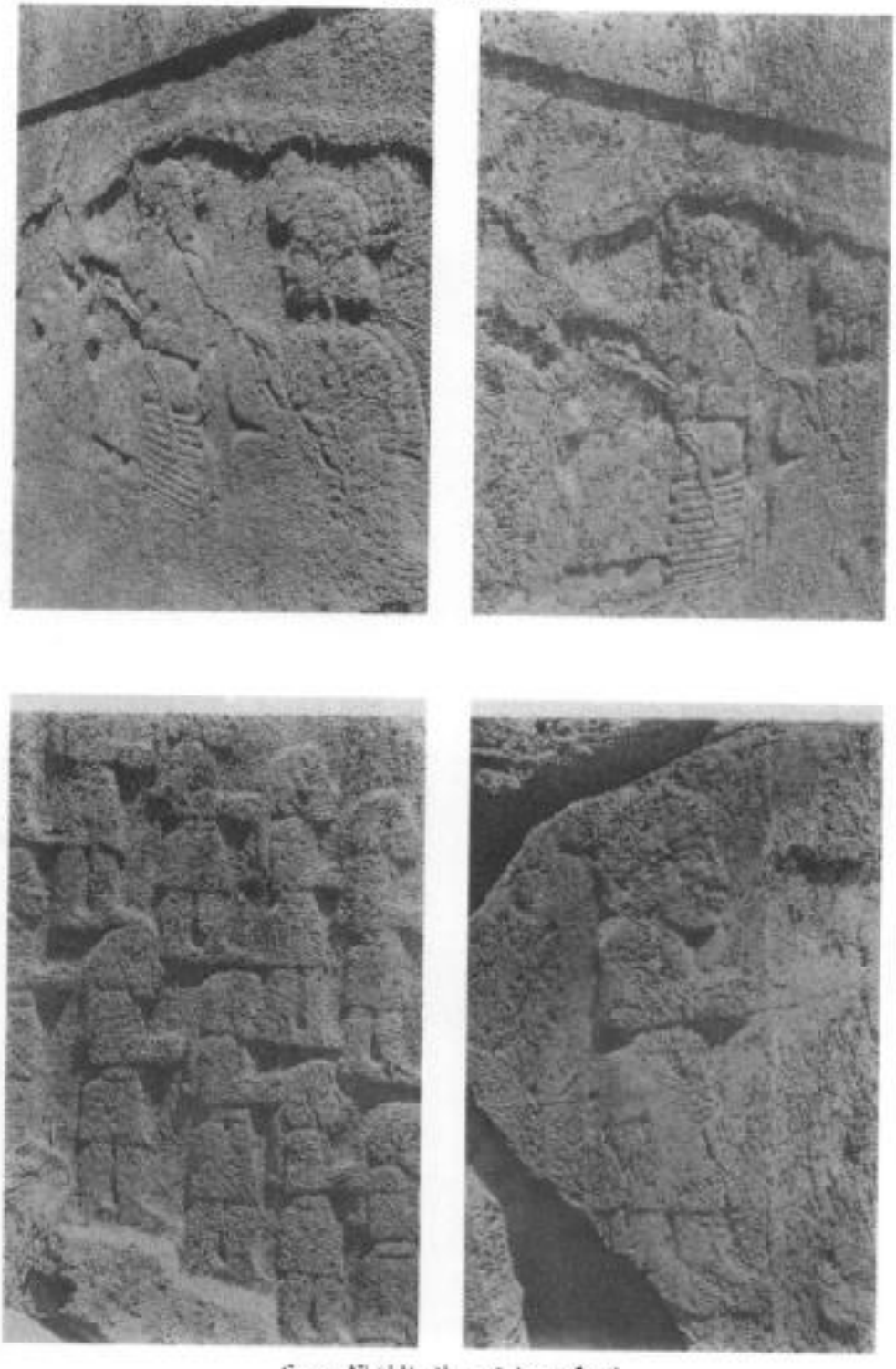


نقش رستم: نقش‌برجسته‌ی ایلامی



کورنگون: نقش‌برجسته بر صخره‌ی طبیعی

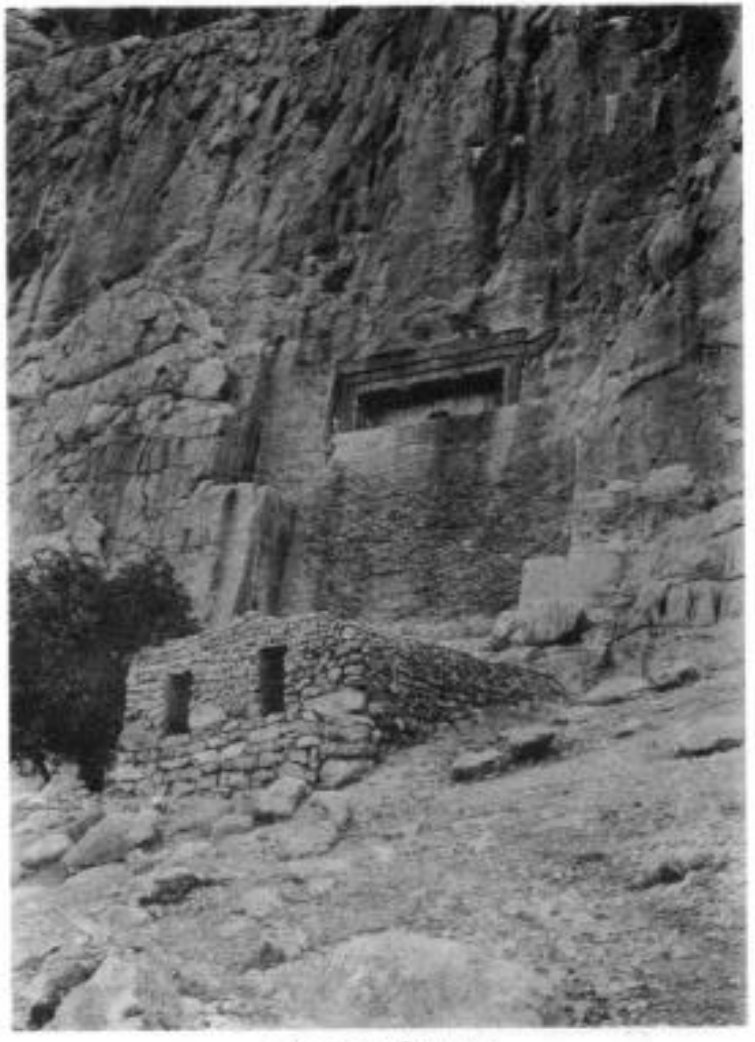
لوحه‌ی سی‌وچهارم



کورنگون: چهار تصویر از جزئیات نقش‌برجسته



دائو دختر: آرامگاه کوهستانی

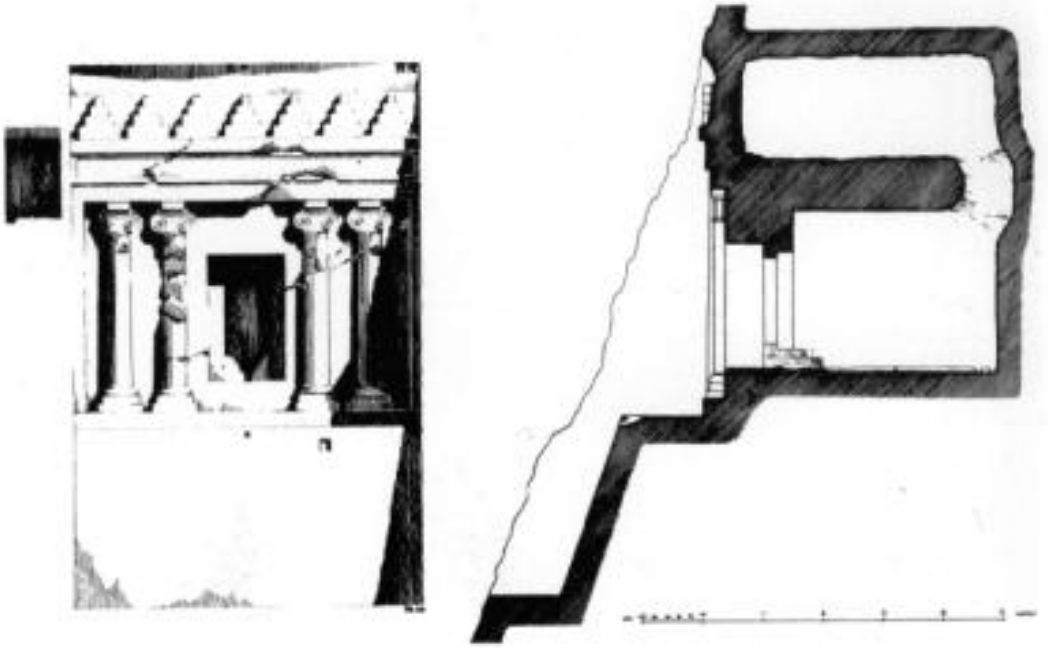


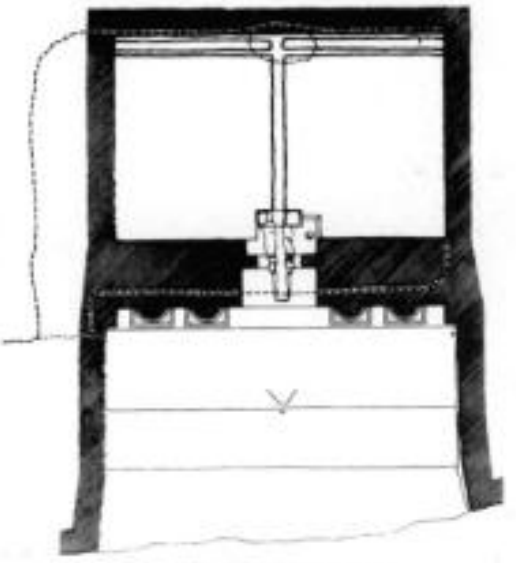
دکان داود: آرامگاه کوهستانی

لوحه‌ی سی‌وششم

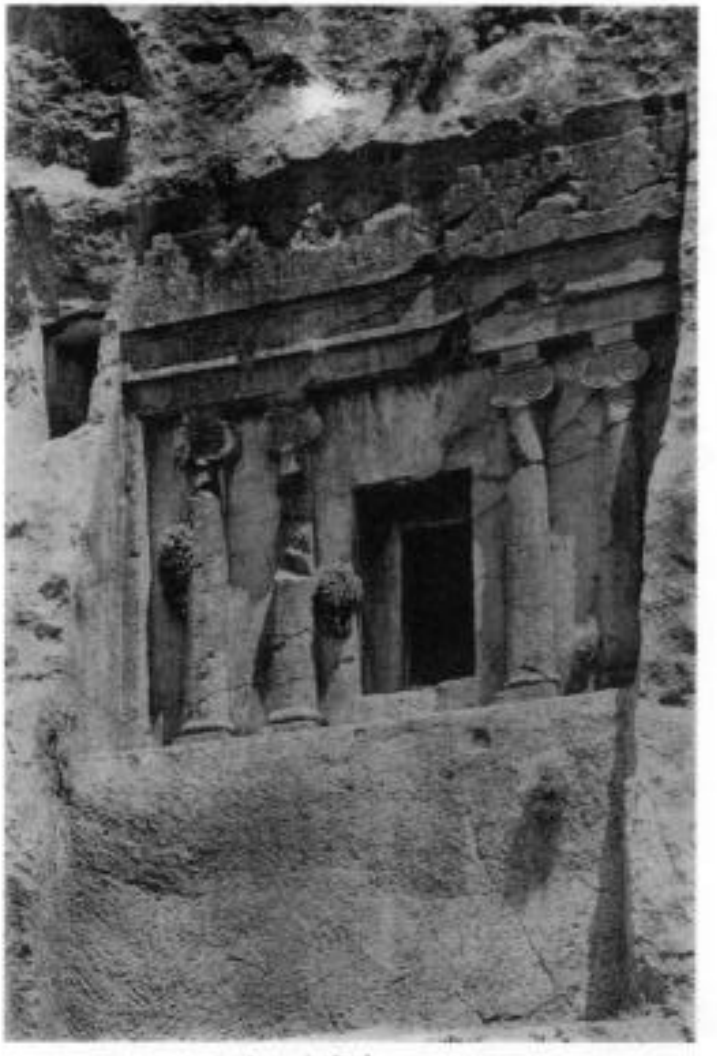
دالی دختران در منظره‌ای سنگ‌زده

لوحه‌ی سی‌وهفتم





دائو دختر: نقشه‌ی کف، نما و مقطع



دالو دختر: آرامگاه کوهستانی



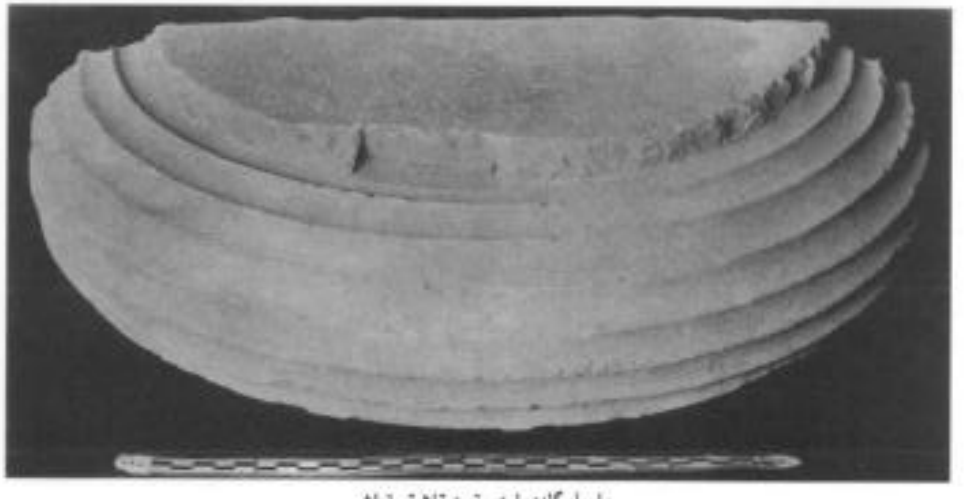
نقش رستم: آرامگاه خشیارشا



پاسارگاد: سر اسب

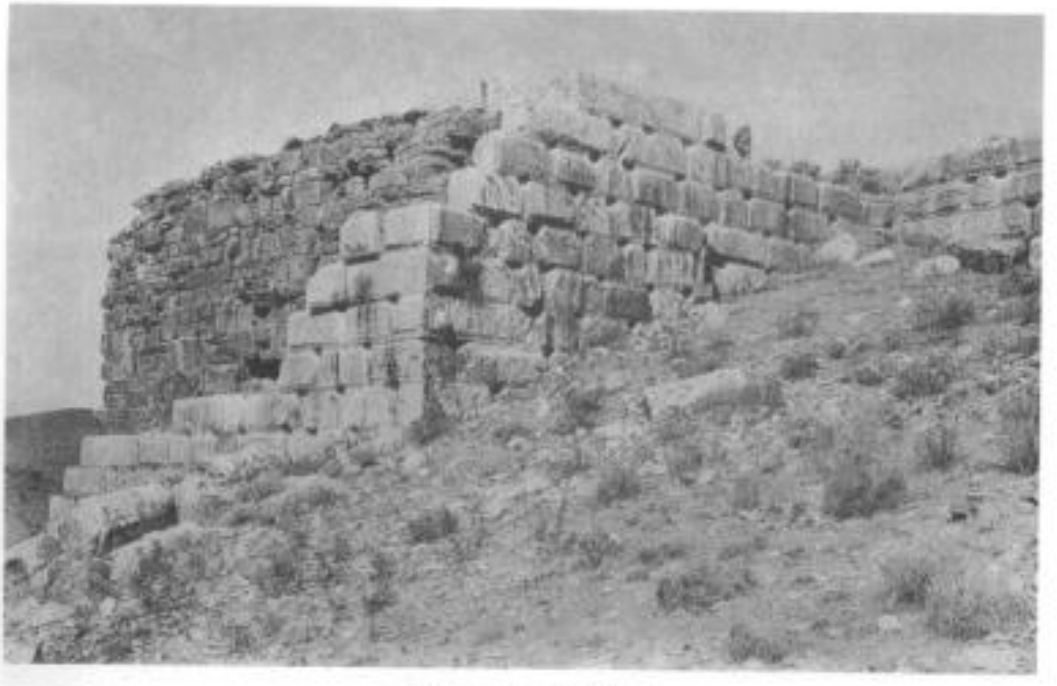


پاسارگاد: سر مخلوط شیر

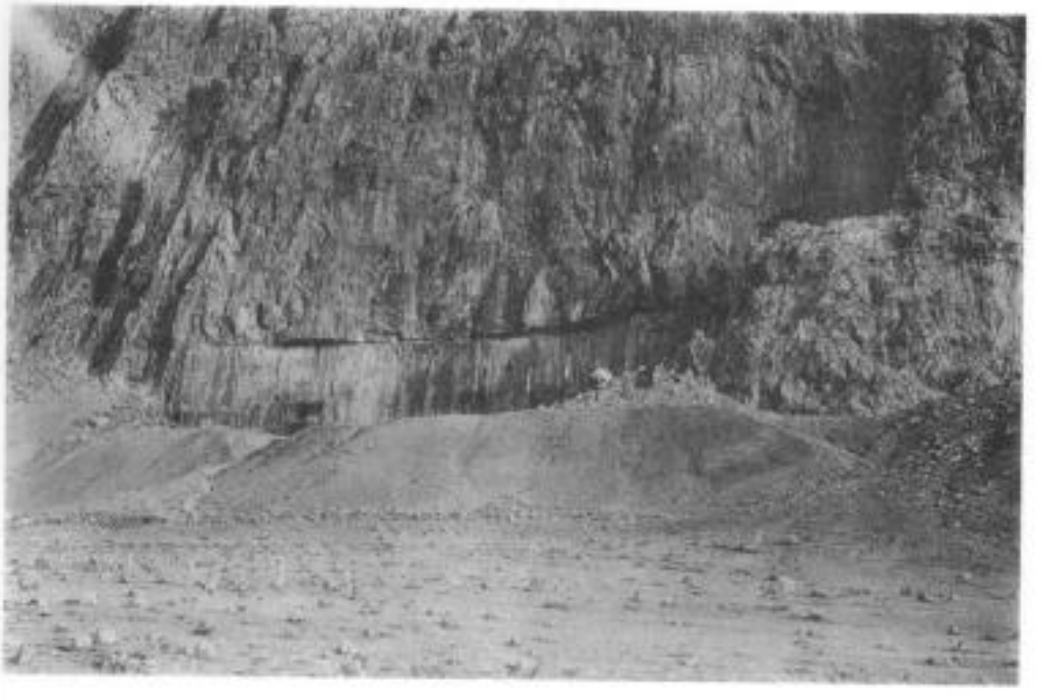


پاسارگاد: پایه‌ستون قاشقی‌تراش

لوحه‌ی چهلم



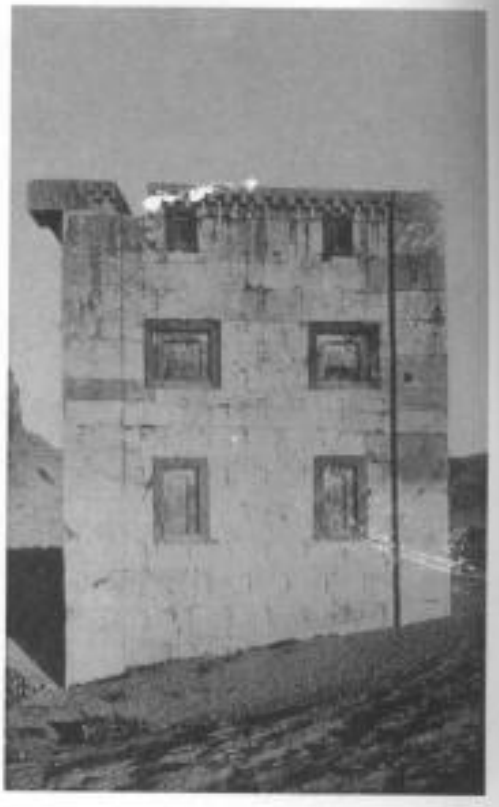
پاسارگاد: زیربنای تخت سلیمان



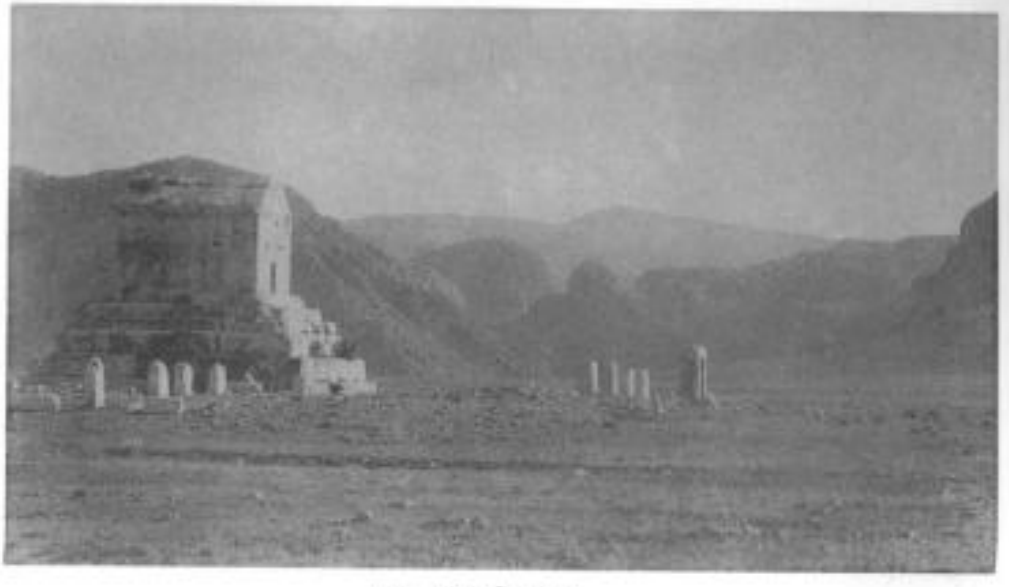
بیستون: پایه‌ی حجاری‌شده‌ی کوه

لوحه‌ی چهل‌ویکم





نقش رستم: کعبه‌ی زردشت

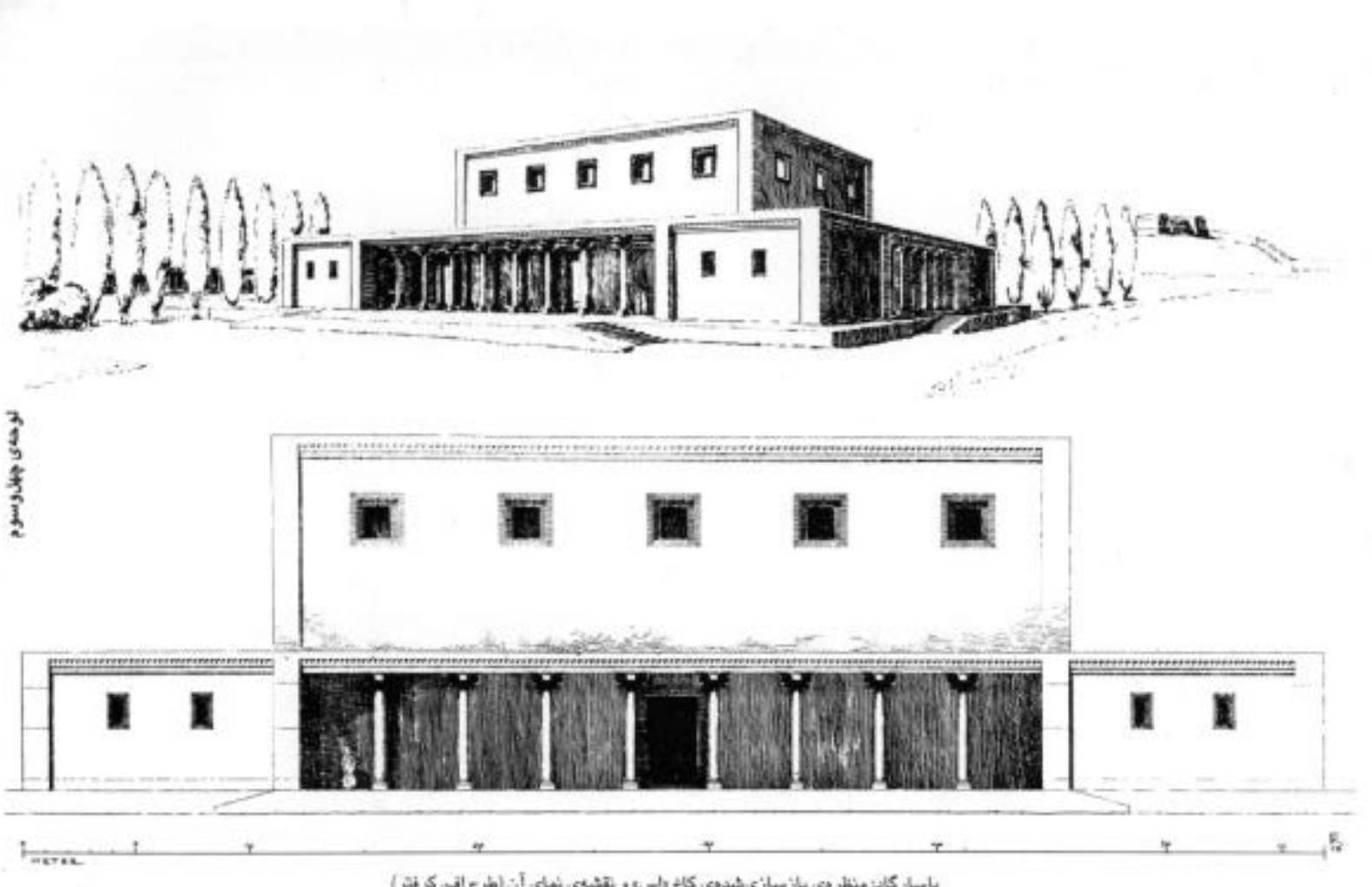


پاسارگاد: آرامگاه کوروش

لوحه‌ی چهل‌ودوم



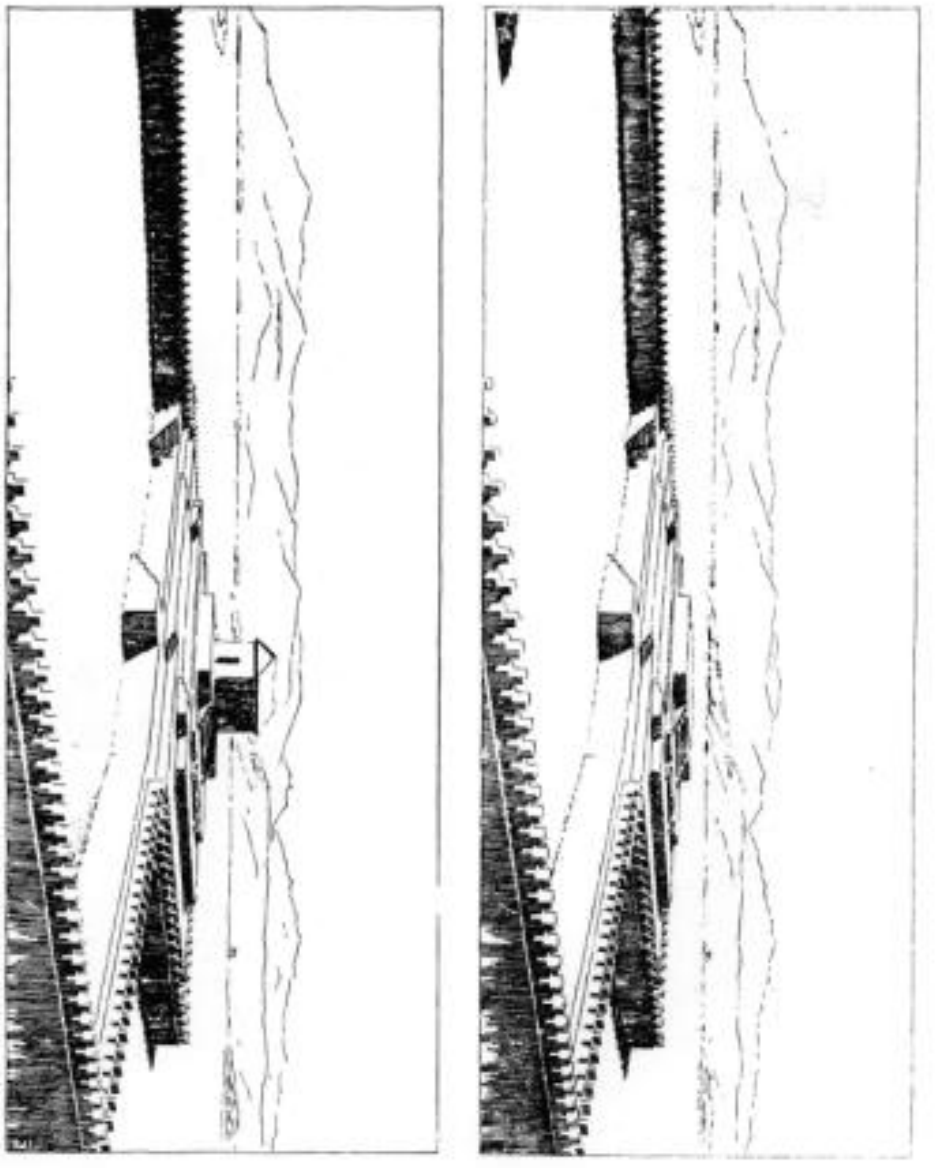
پاسداران نقشه‌ی کلی



لوحه‌ی چهل و سوم

پاسارگاد: منظره‌ی بازسازی‌شده‌ی کاخ «س» و نقشه‌ی نمای آن (طرح اف. کرفتر)

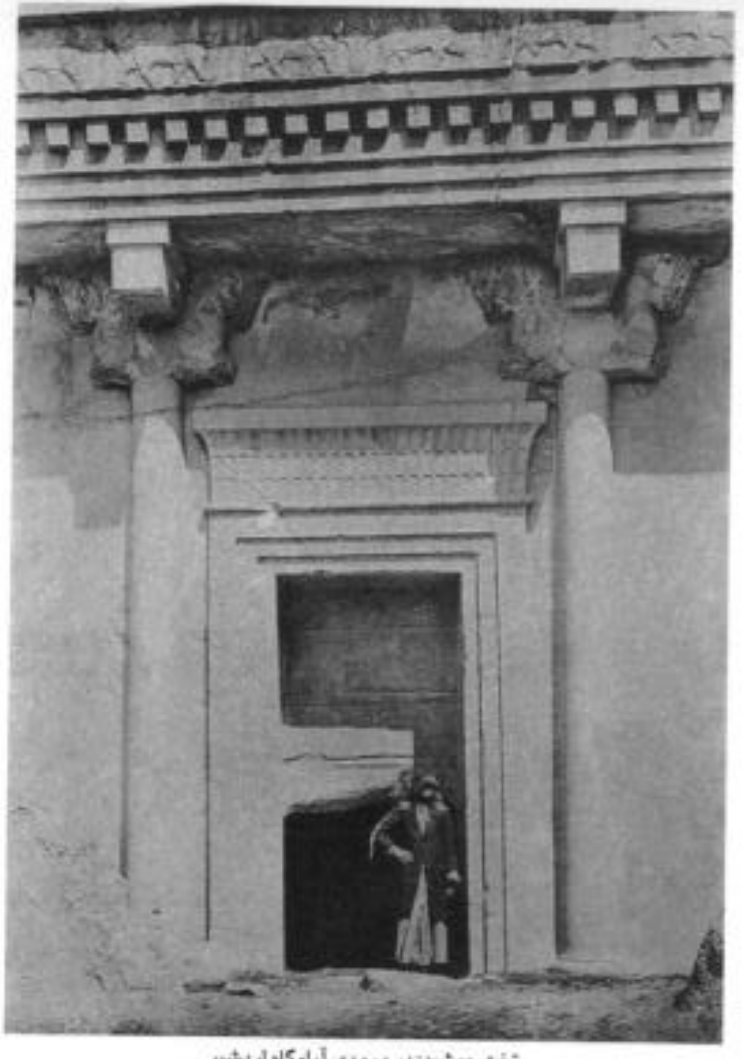
لوحه‌ی چهل‌وچهارم



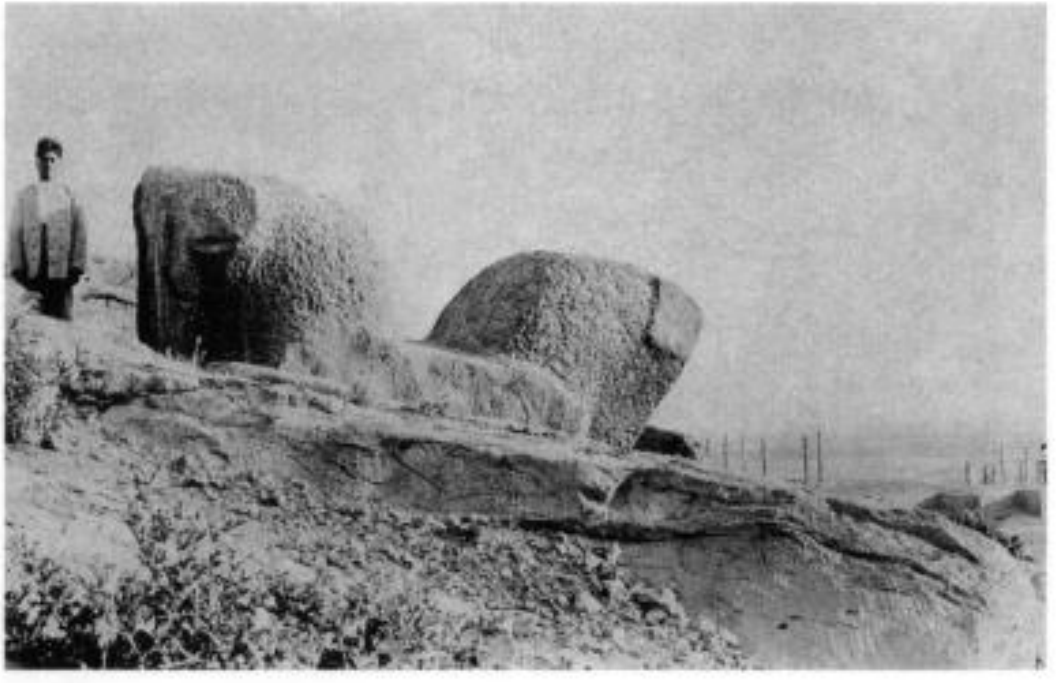
پلسار گالاکسی مورد مطالعه‌ی بازسازی شده از تلسکوپ فضایی هابل



تخت جمشید: در کاخ تچره



تخت جمشید: در ورودی آرامگاه اردشیر

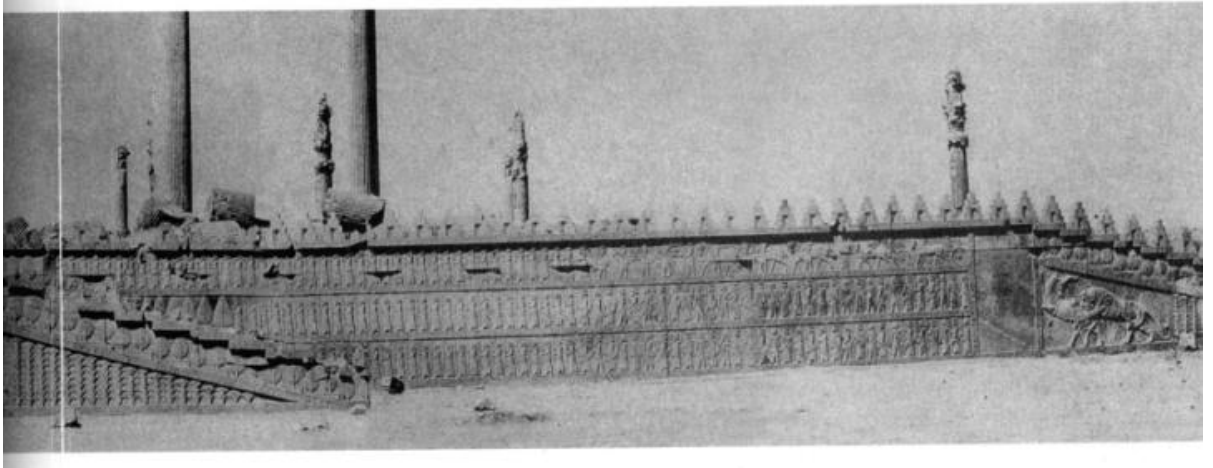


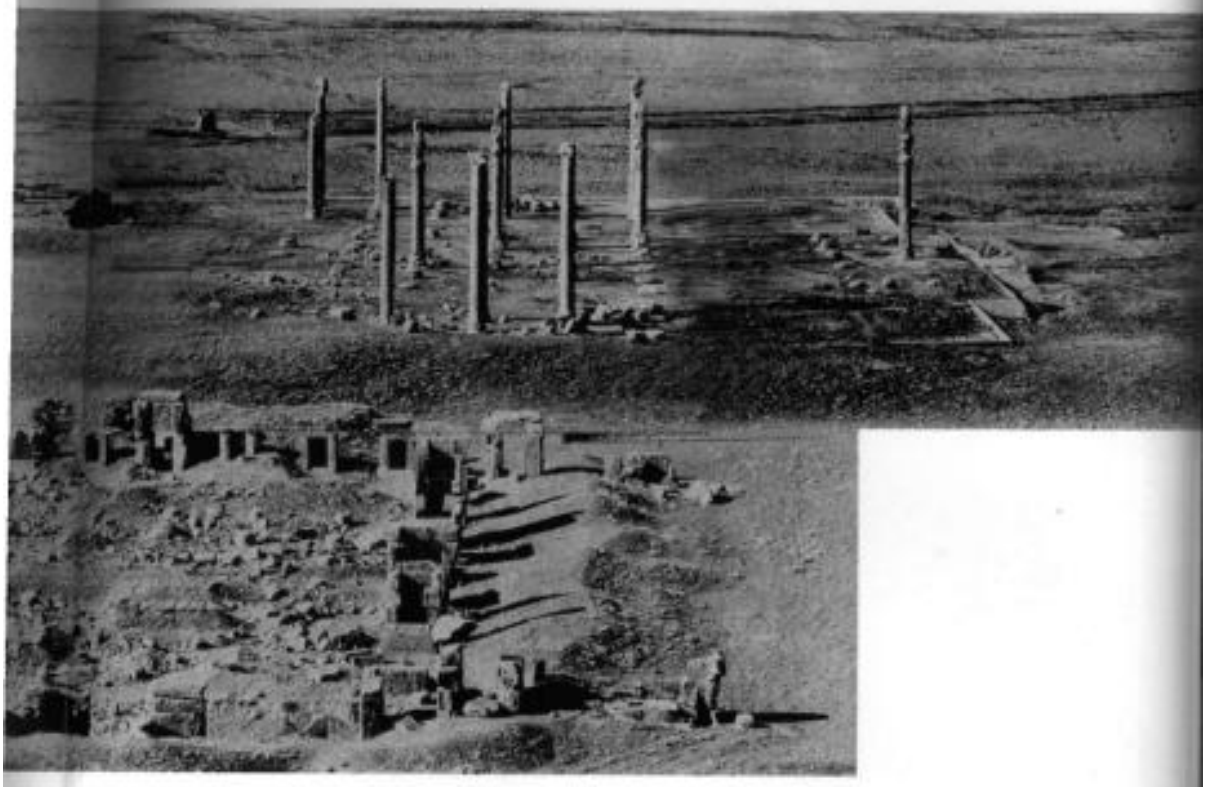
تخت جمشید: غولدیس سر گاو نر در کان‌سنگ



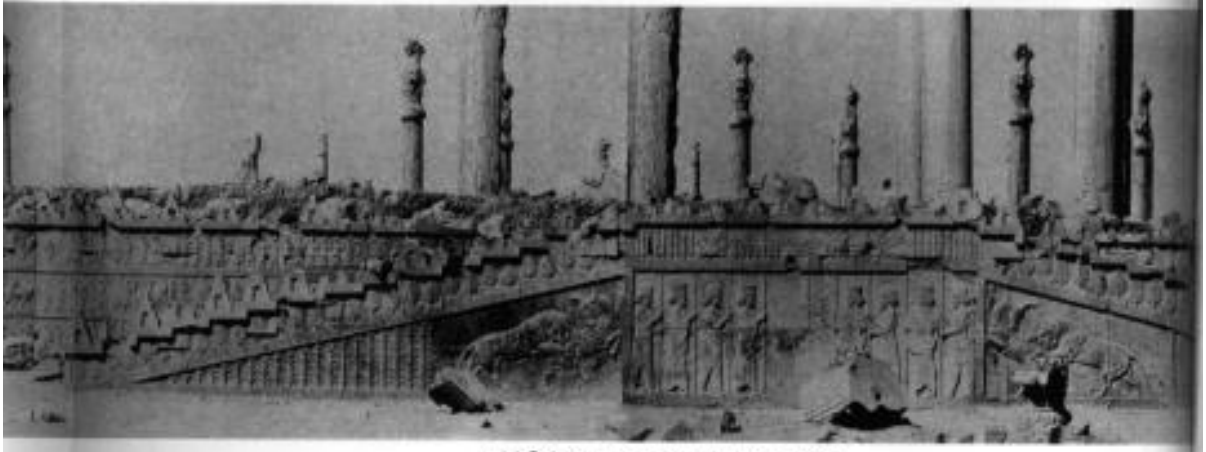
تخت جمشید: کان‌های استخراج سنگ



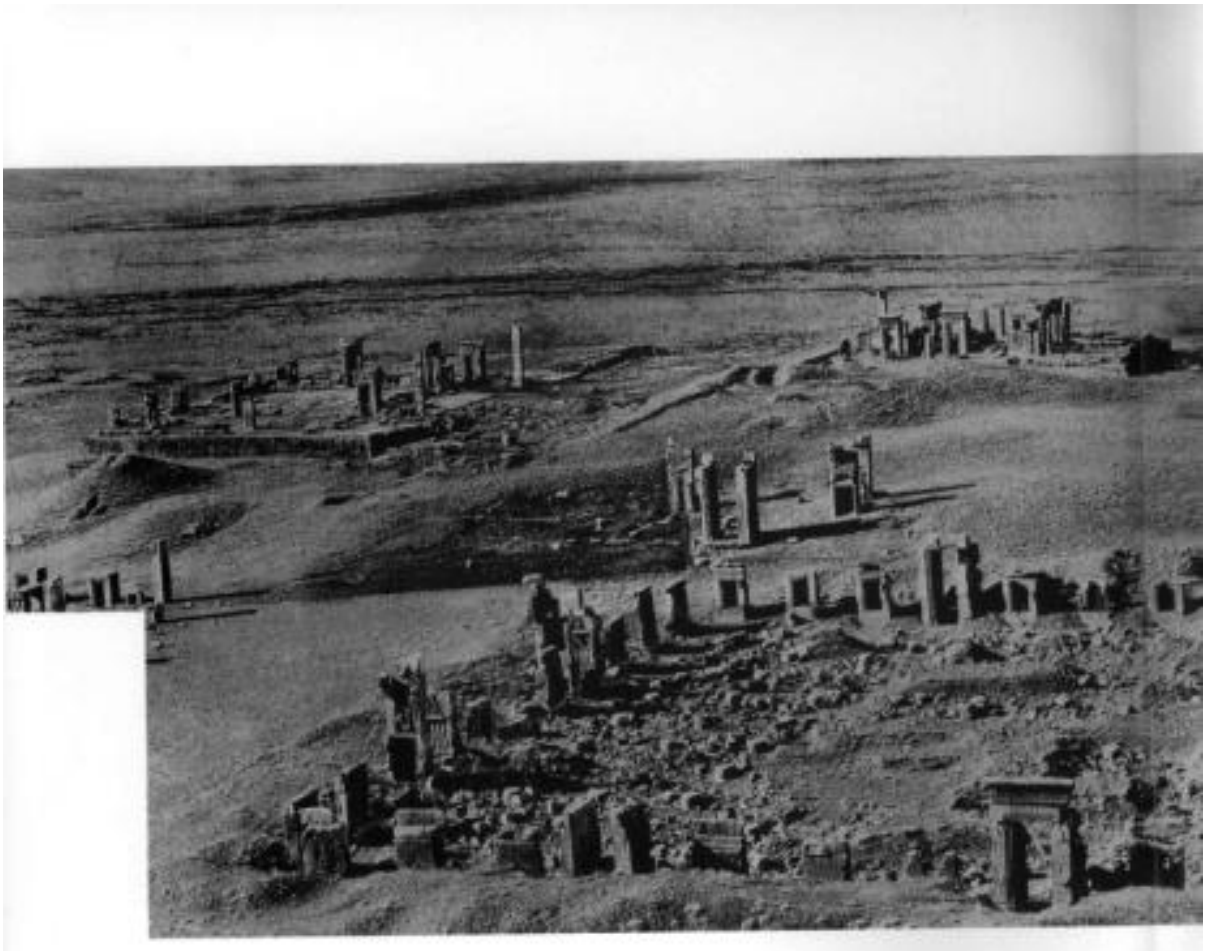


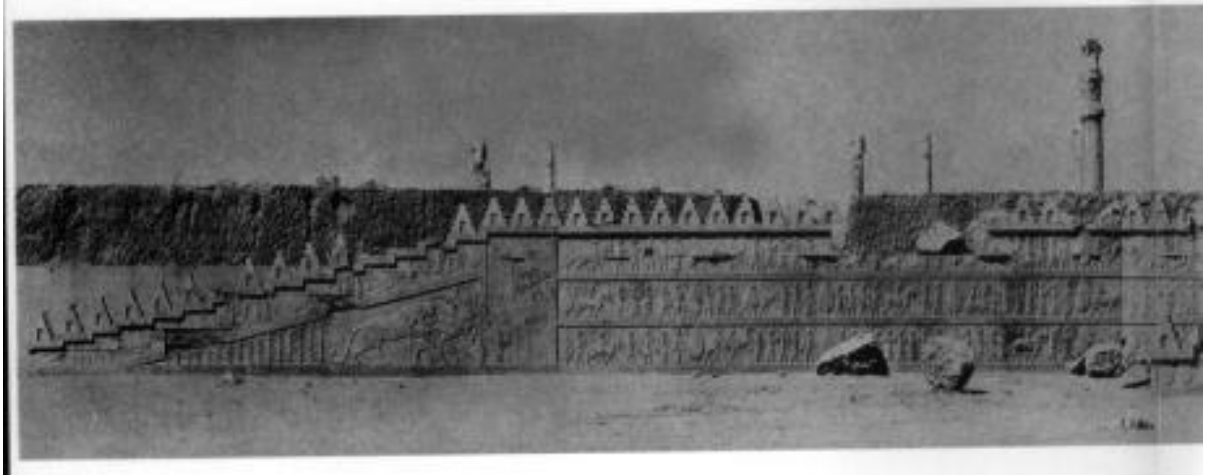


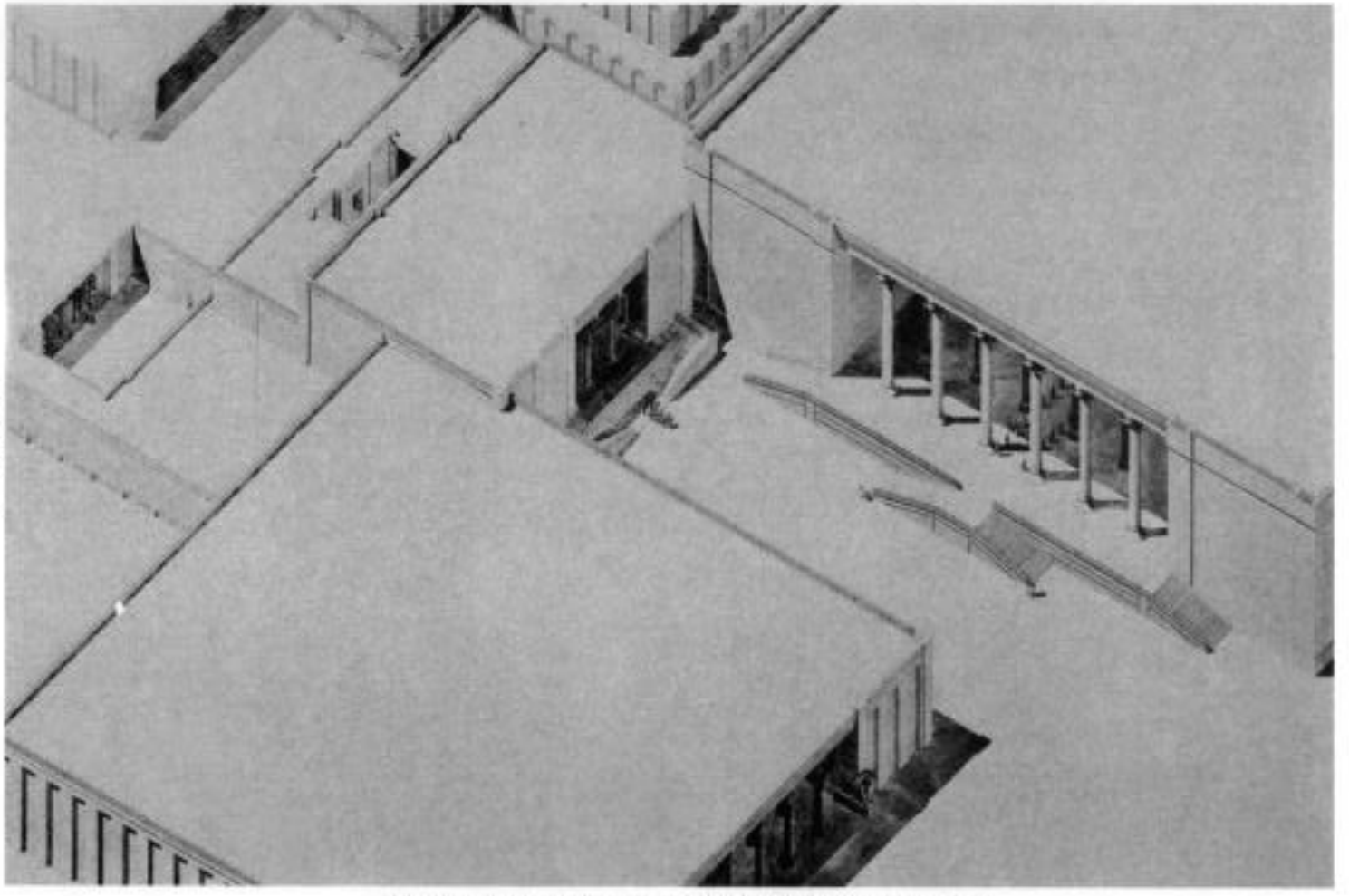
تخت جمشید: منظره‌ی سراسری تختان



تخت جمشید: نمای سراسری صف خراجگزاران





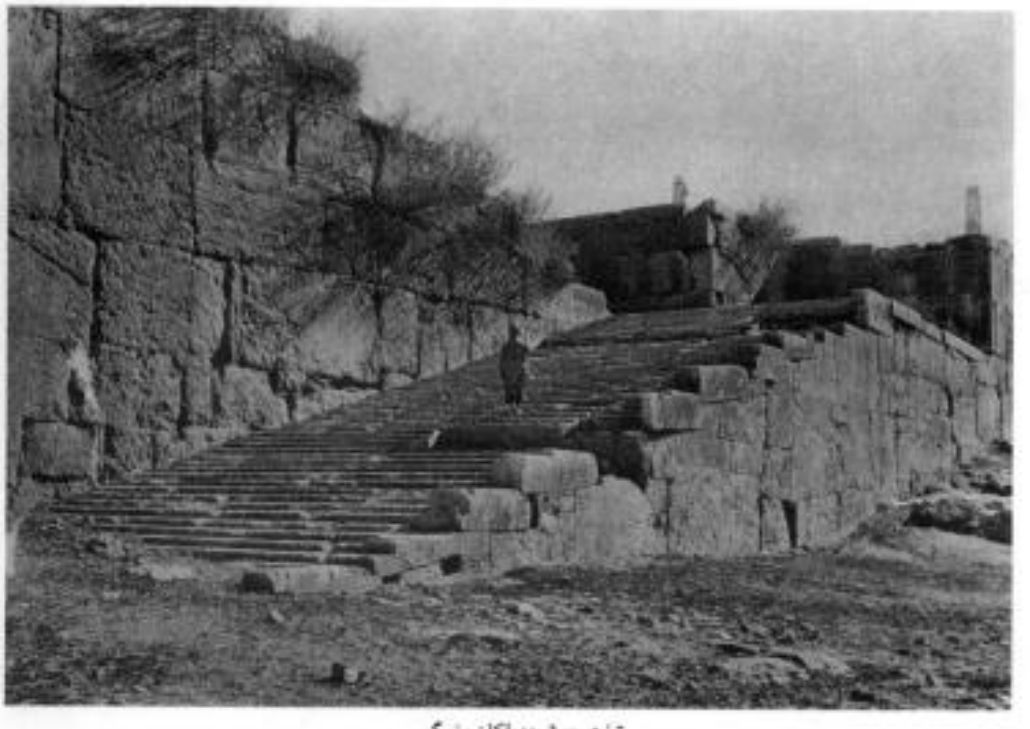


تخت جمشید: ژرفنمایی از بالا، بازسازی نسبی بخش بازسازی‌شده (طرح الف. کرفتر)

لوحه‌ی چهل‌ونهم

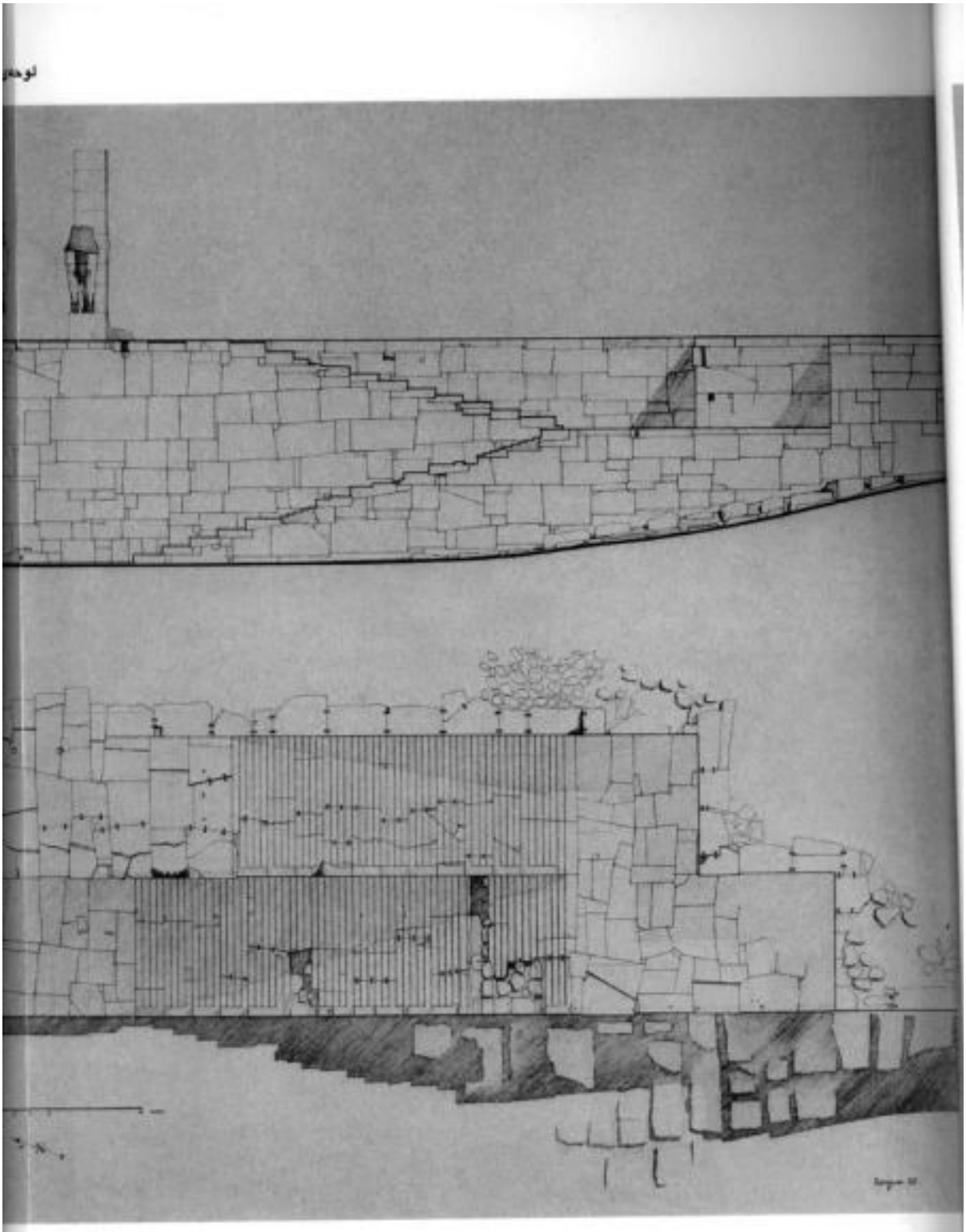


تخت جمشید: دروازه‌ی اصلی

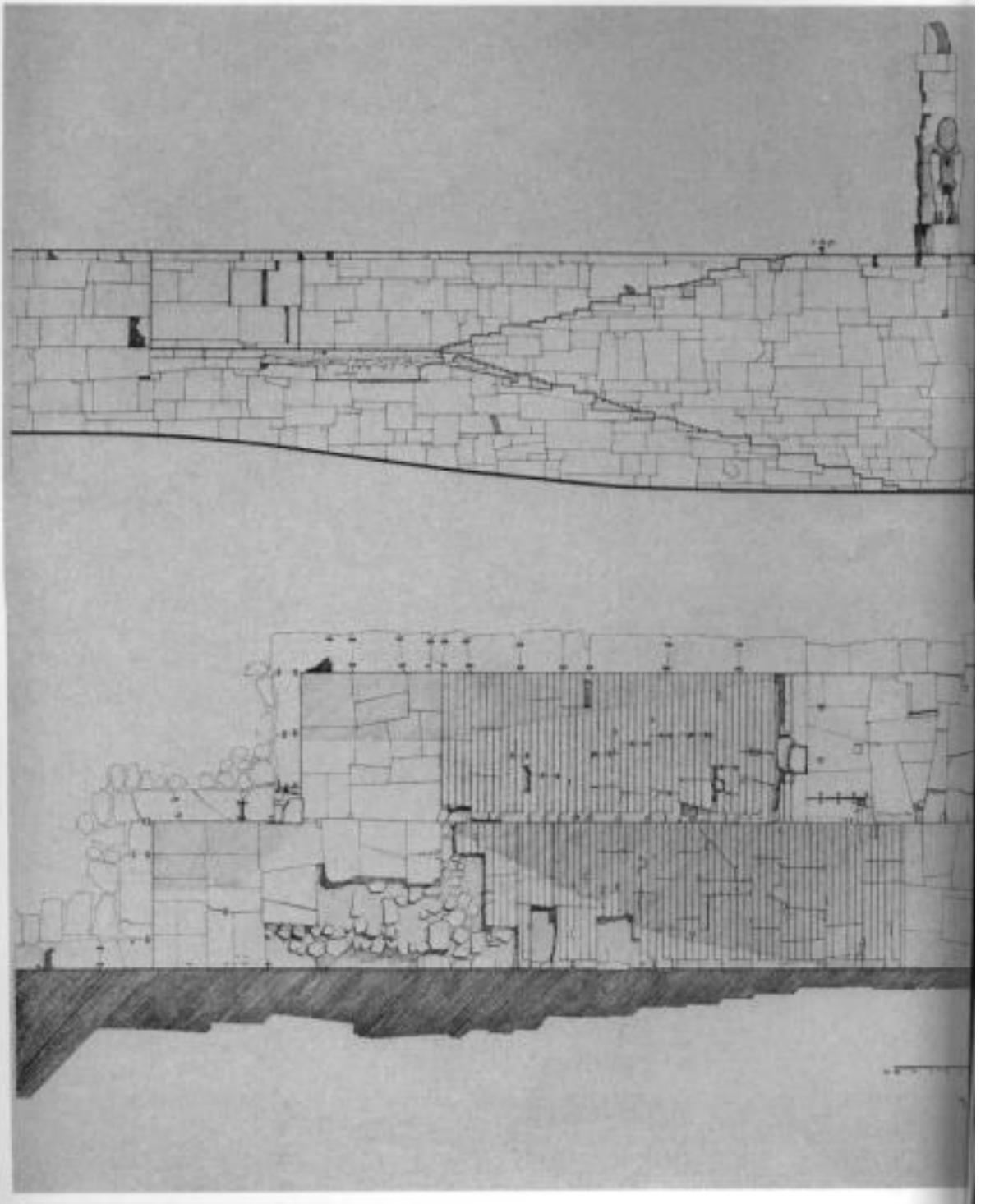


تخت جمشید: پلکان بزرگ

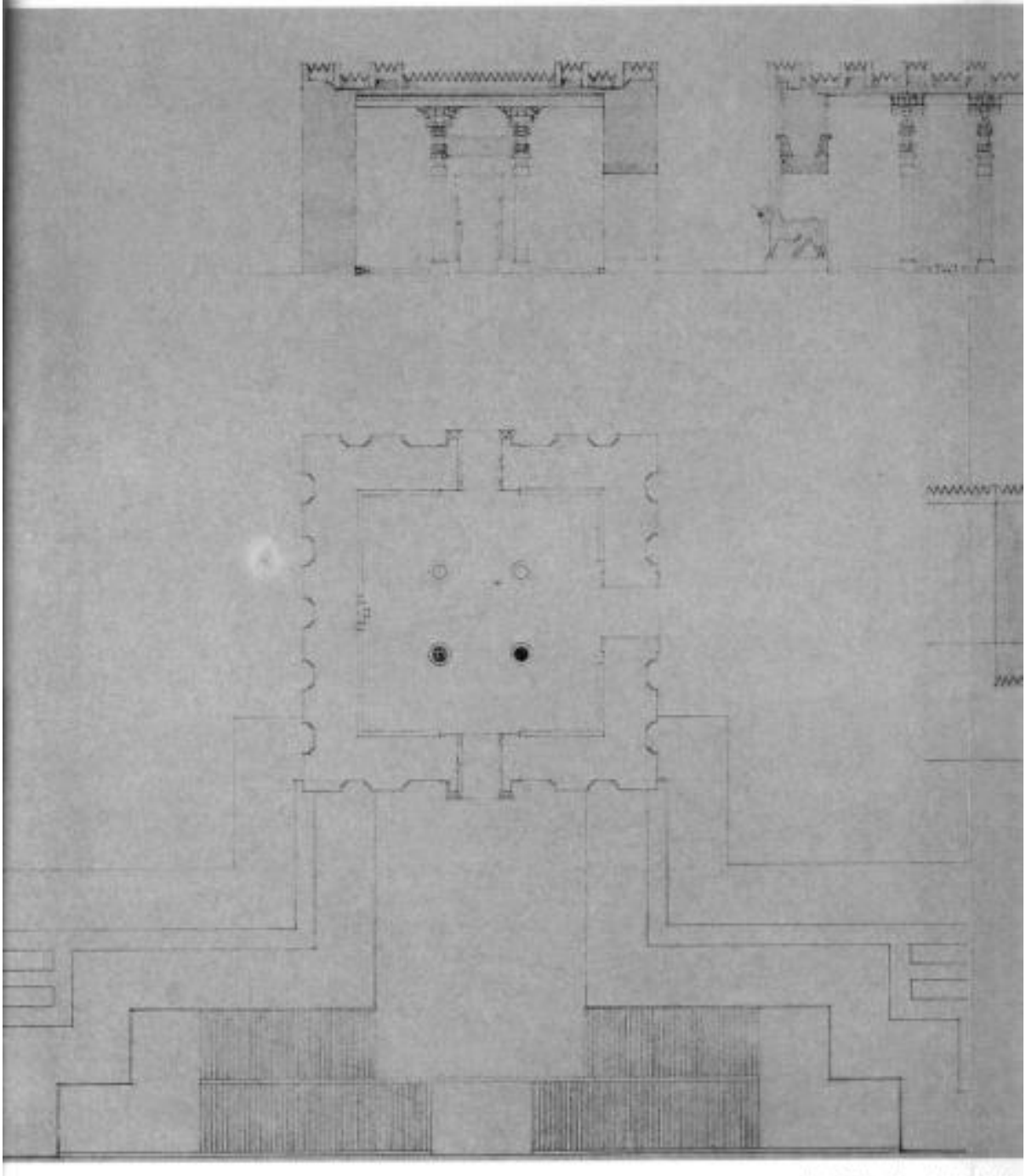
لوحه



تخت جمشید: پلکان بزرگ، نما (طر

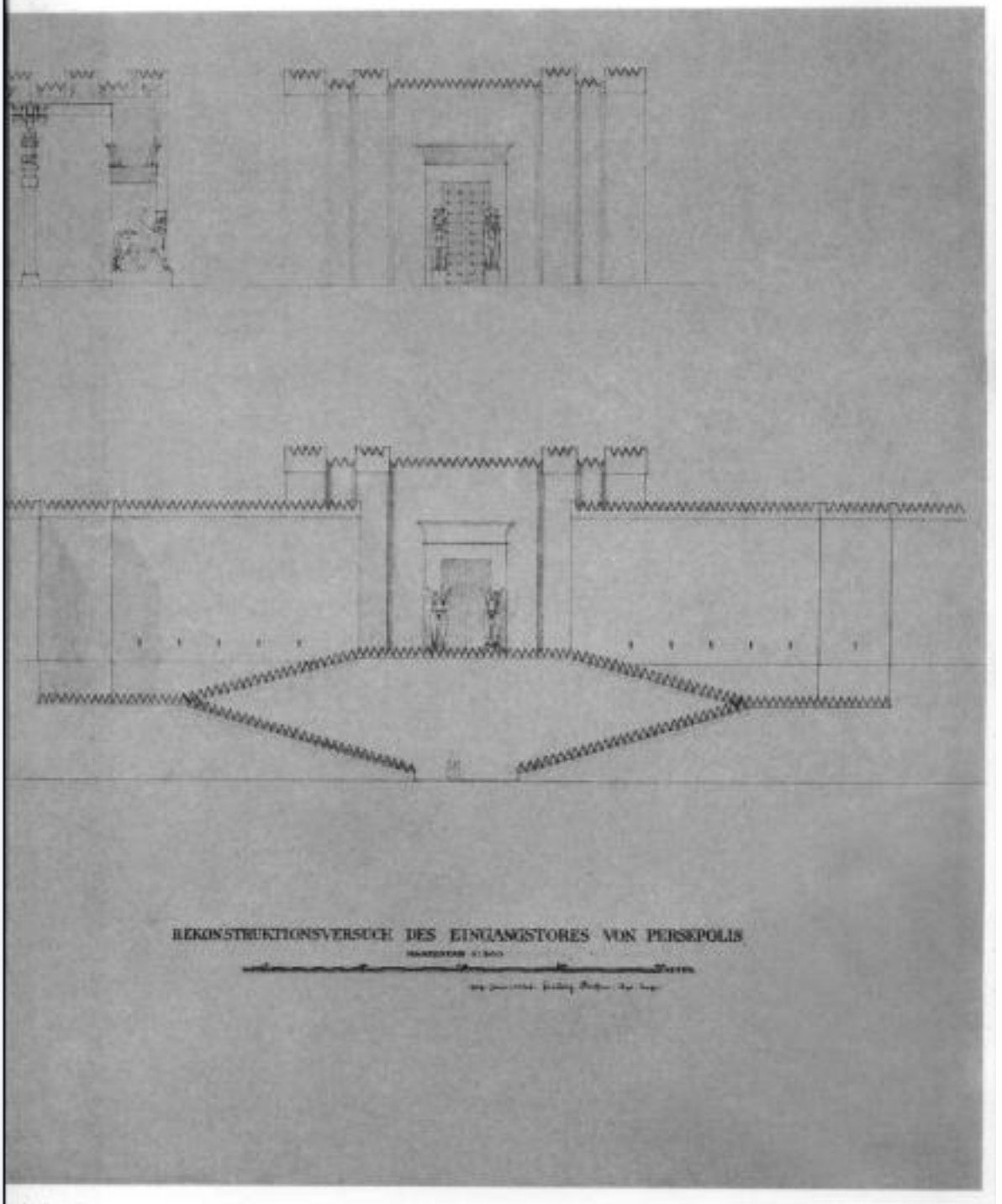


(طرح برگنر) و نقشه‌ی کاف (طرح هرتسفلد)



ی اصلی، بازسازی (طرح اف. کرفتر)

لوحه‌ی پنجا

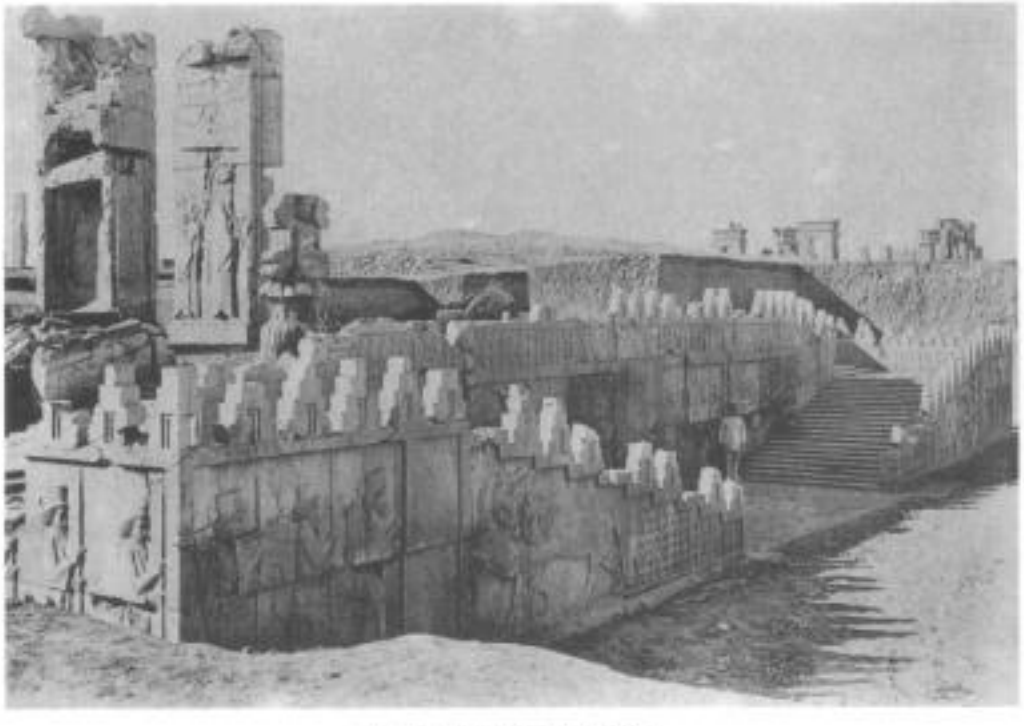


تخت جمشید: دروازه‌ی اصلی

لوحه‌ی پنجاه‌ودوم



تخت جمشید: دیوارهای زاویه‌ی شمال شرقی



تخت جمشید: پله‌های دروازه‌ی سه‌دره

لوحه‌ی پنجاه‌وسوم

تخت جمشید، ستون‌های آپادانا



تخت جمشید: کاخ تچره‌ی داریوش



تخت جمشید: کاخ هدیش خشیارشا

لوحه‌ی پنجاه‌وپنجم

نقش حجاری بالکانه‌ی کاخ هدیش

نقش حجاری دروازه‌ی کاخ شلمنصر









تخت جمشید: سه‌پایه ستون کاخ آپادانا

پاسارگاد: پایه ستون

لوحه‌ی پنجاه‌وهفتم

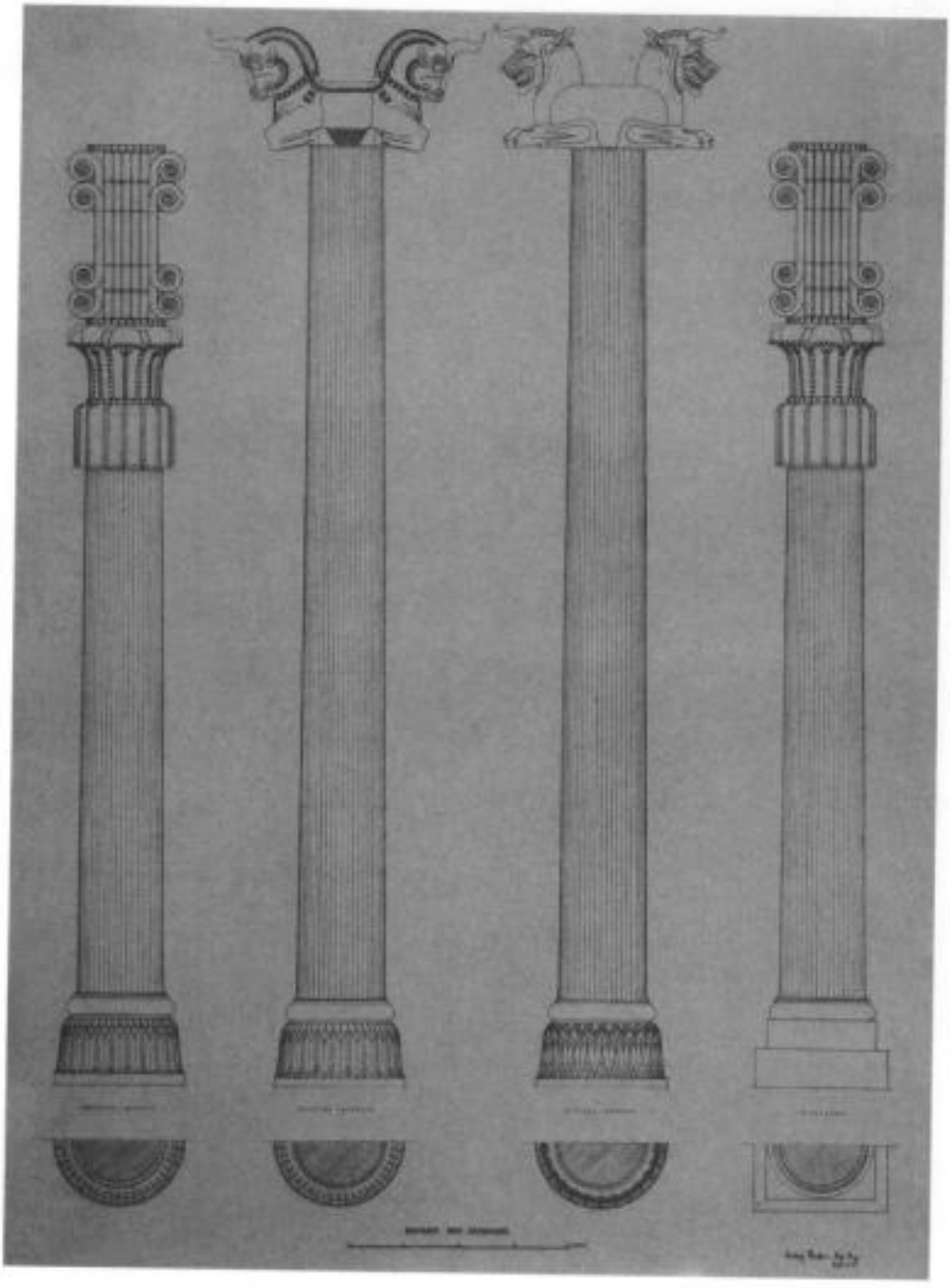


تخت جمشید: ستون‌های دروازه‌ی اصلی

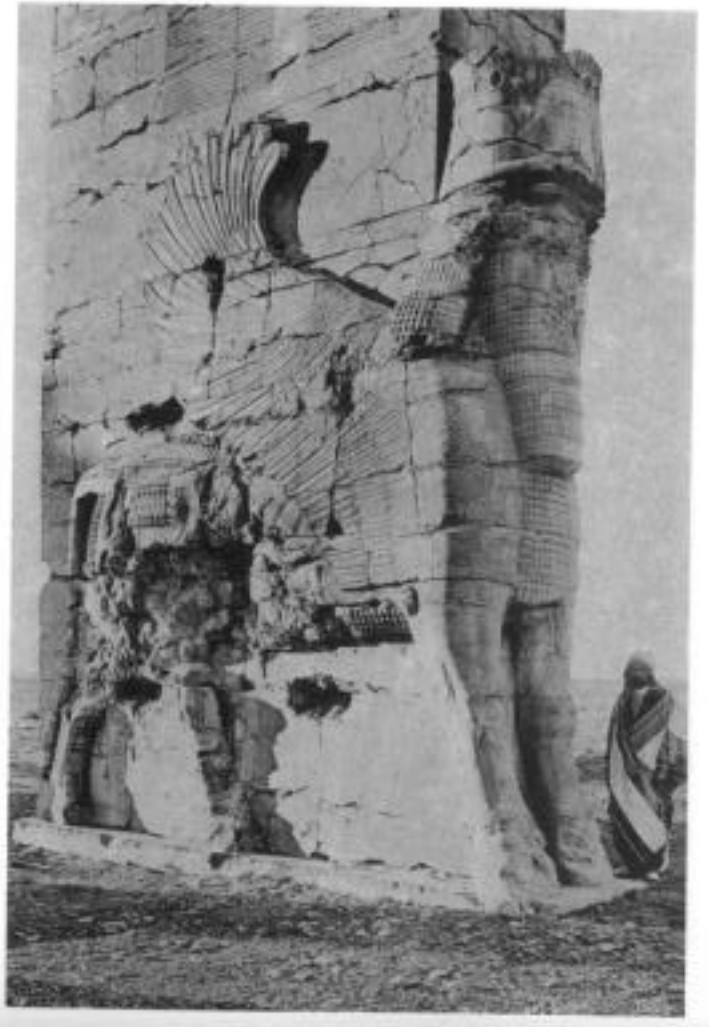


تخت جمشید: ستون‌های آپادانا

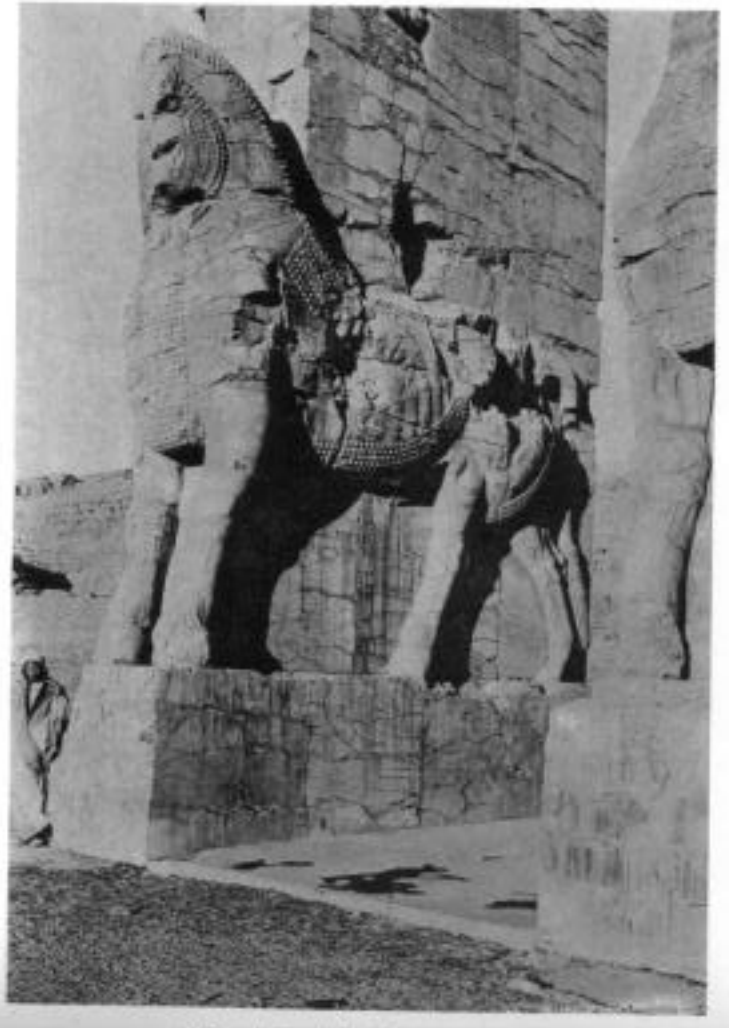
لوحه‌ی پنجاه‌وهشتم



تخت جمشید، آپادانا: چهار نوع ستون (طرح الف. کرفتر)



تخت جمشید، دروازه‌ی اصلی، گاو نر با سر انسان

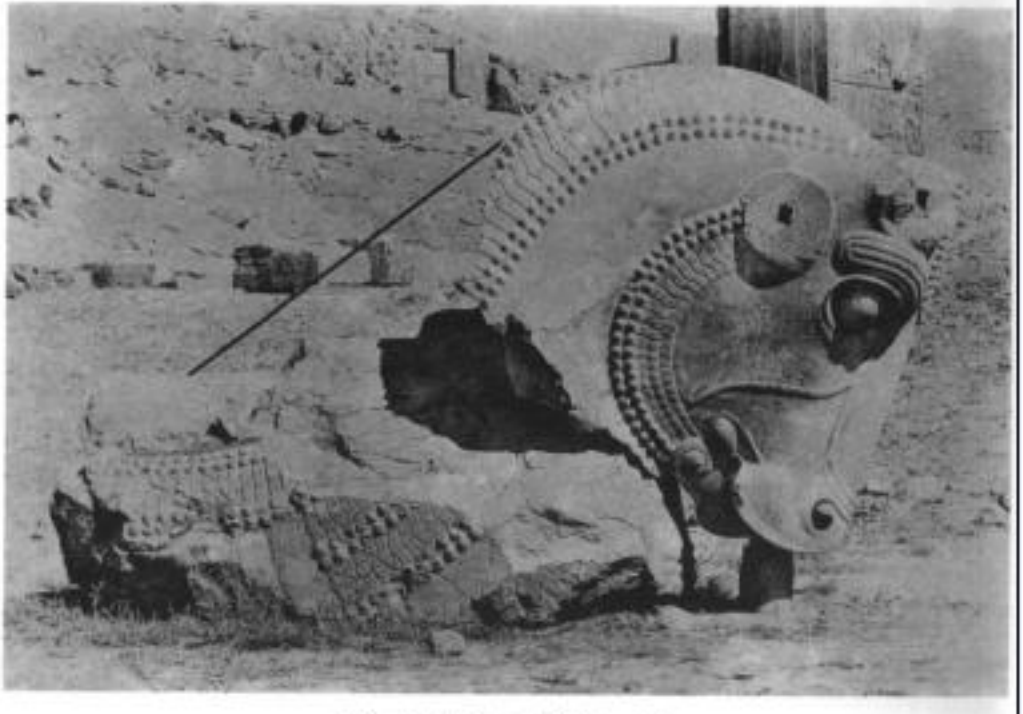


تخت جمشید، دروازه‌ی اصلی، غوادیس گاو نر

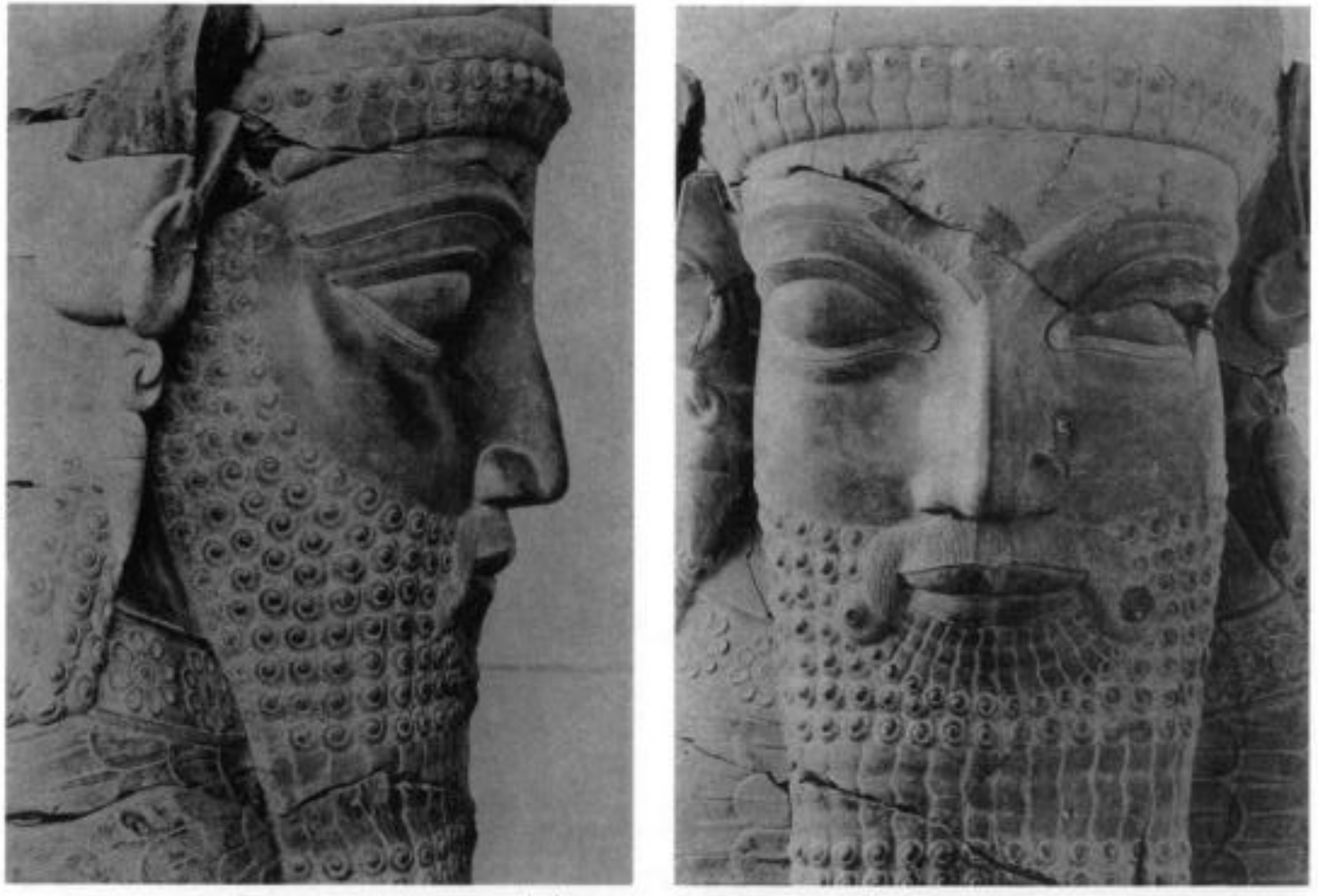
لوحه‌ی شصتم



تخت جمشید: دروازه‌ی داخلی، سرستون گاو نر دوتایی



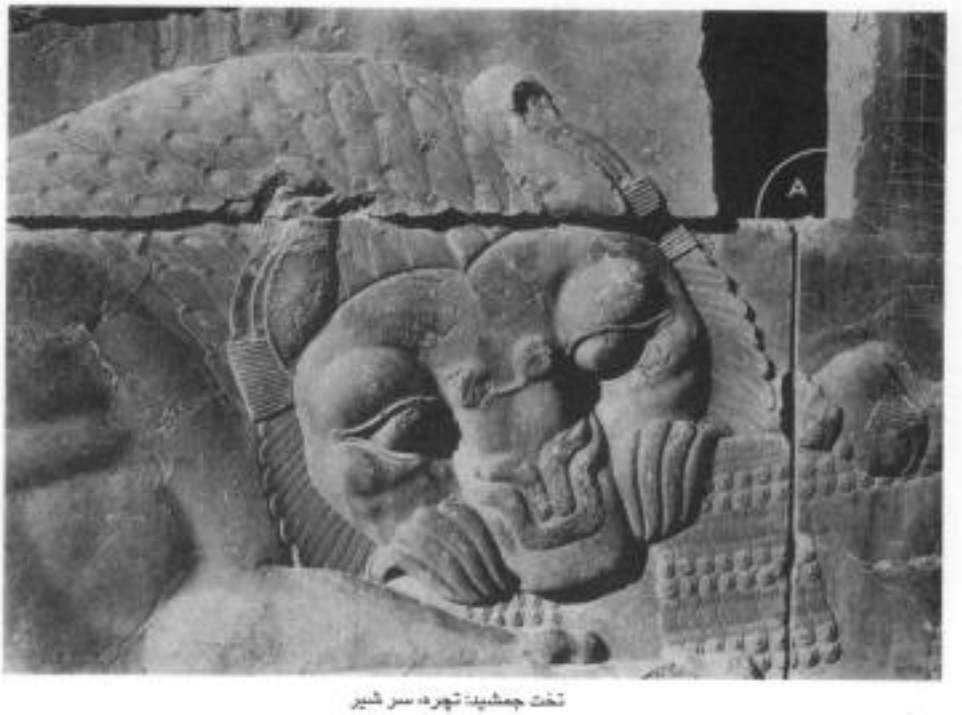
تخت جمشید: تالار صدستون، غرادیس گاو نر



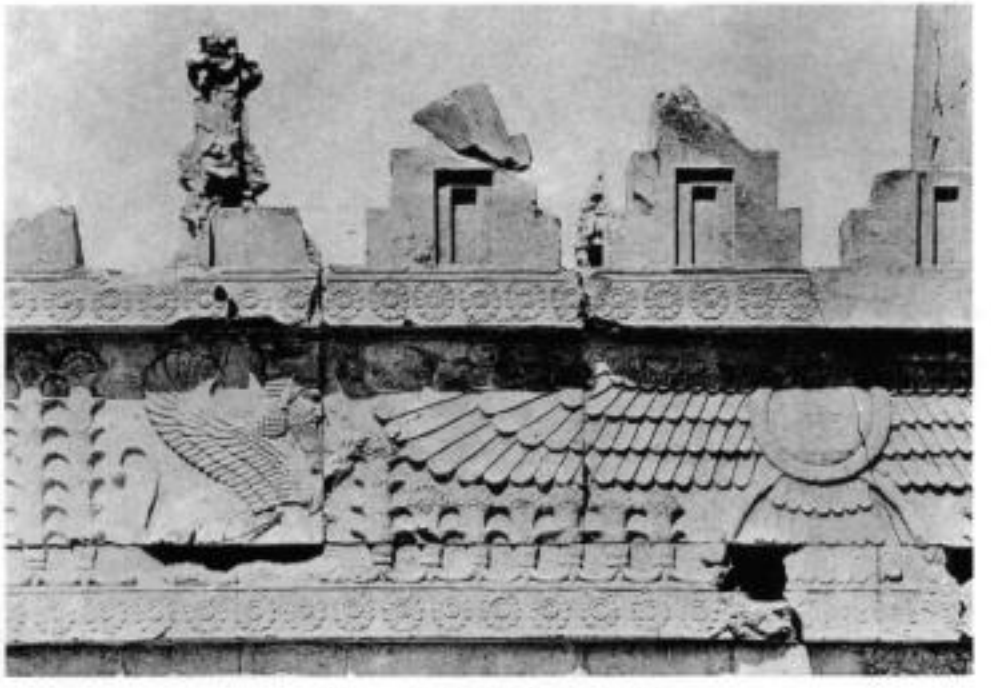
تخت جمشید: دروازه‌ی سه‌در»، سر انسان



تخت جمشید: تهره، سر گاو نر



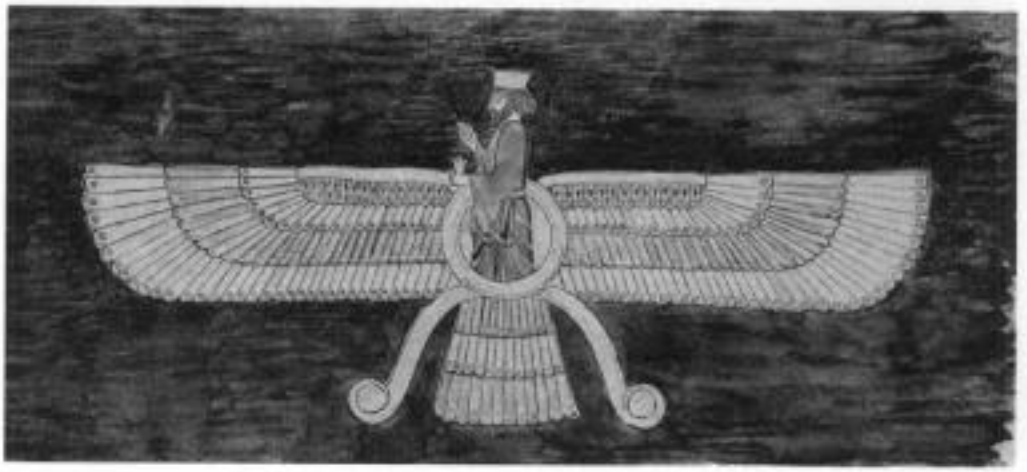
تخت جمشید: تهره، سر شیر



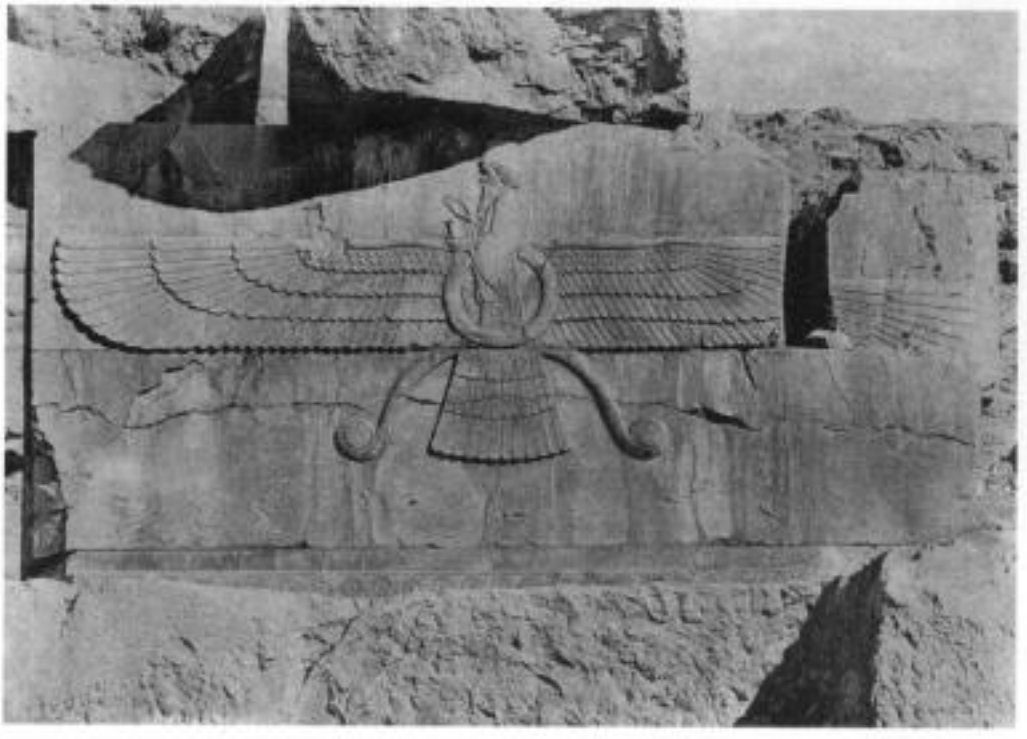
تخت جمشید: پلکان: ابوالهول‌ها و قرص خورشید



تخت جمشید: پلکان: ابوالهول نر



تخت جمشید: تالار صدستون، نماد اهورمزدا

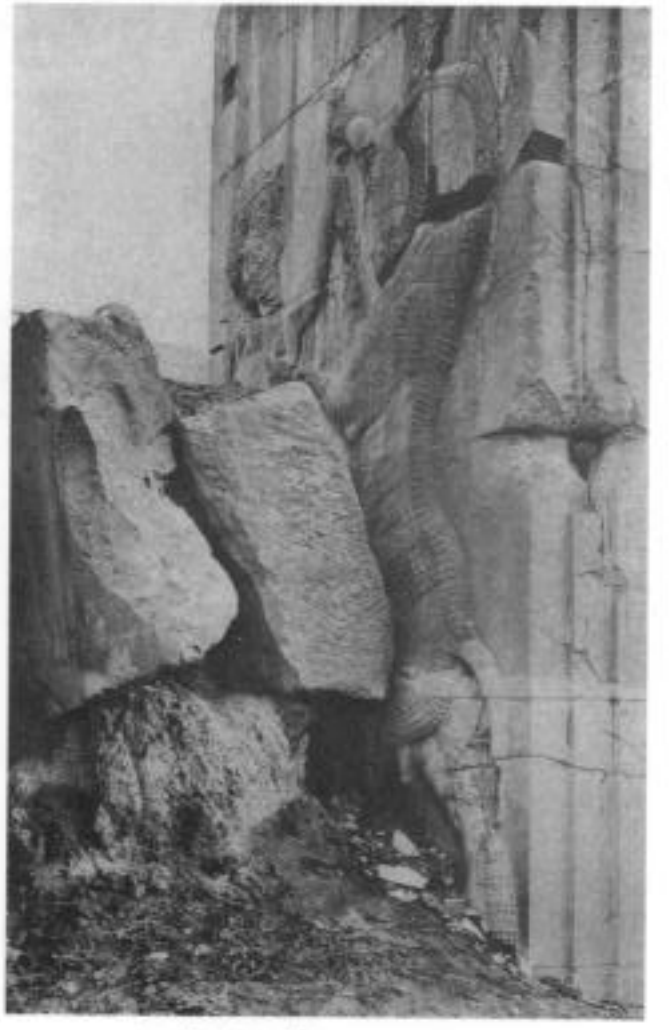


تخت جمشید: تالار صدستون، نماد اهورمزدا

لوحه‌ی شصت‌وپنجم







تخت جمشید: تالار صدستون (جنگ پهلوان با گاو نر)



تخت جمشید: تالار صدستون (جنگ پهلوان با شیر)

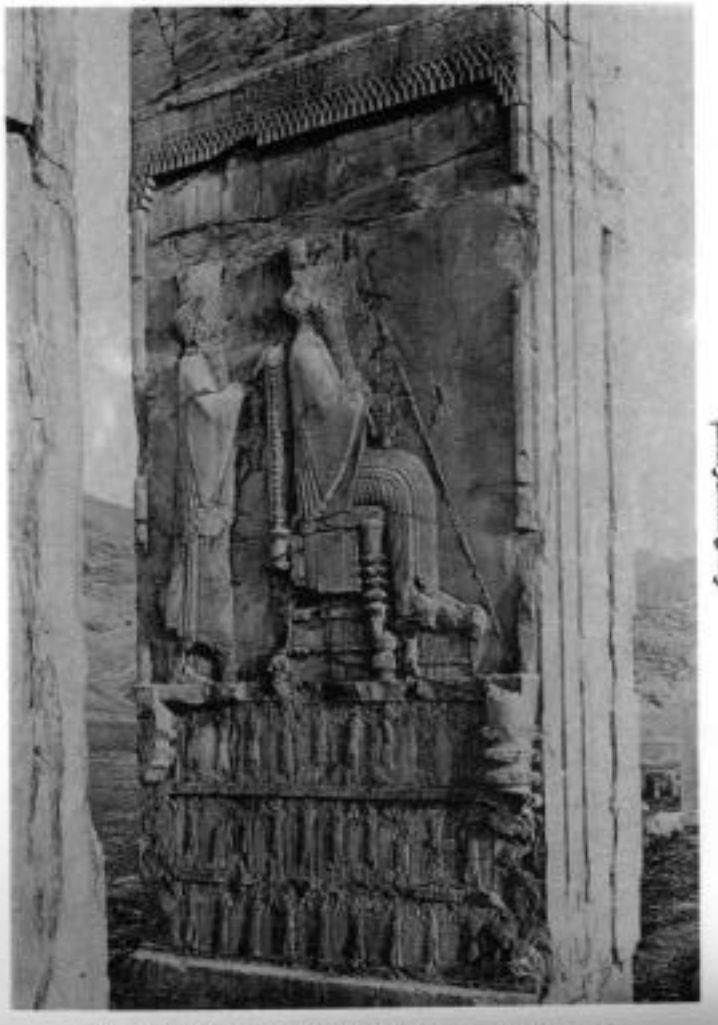
لوحه‌ی شصت‌وهفتم



بار عام اردشیر اول



تخت جمشید: تالار صدستون



تخت جمشید: دروازه‌ی سه‌دره، داریوش بر تخت و خشیارشا ایستاده



تخت جمشید: تالار صدستون، جلوس اردشیر اول بر تخت

لوحه‌ی شصت‌ونهم

تخت جمشید: تالار صدستون، بلوچ دن نمایندگان ملل بیگانه



تخت جمشید: تهمه، پهلوان شیری را خفه می‌کند



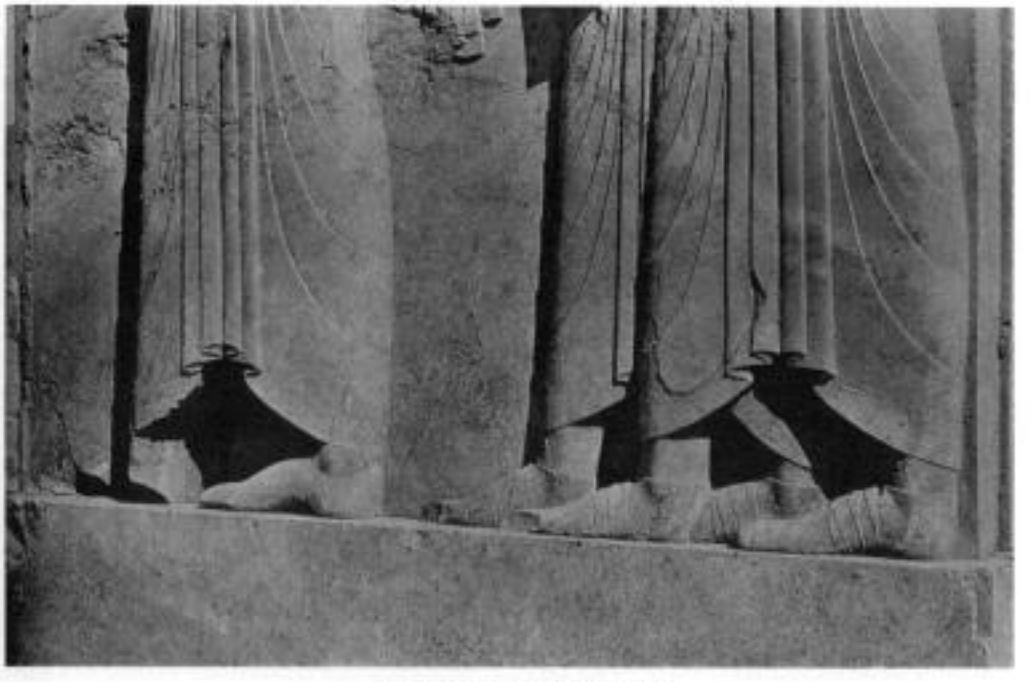
تخت جمشید: دروازه‌ی سه‌دره، داریوش زیر چتر



پاسارگاد: کاخ «پی»، ردای ملازم کوروش



تخت جمشید: دروازه‌ی سه‌در، ردای داریوش

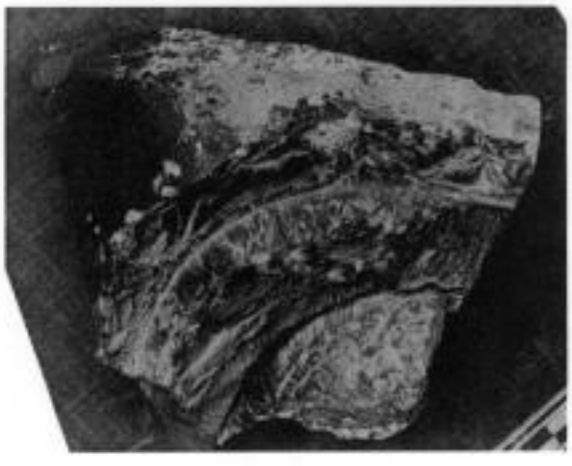


تخت جمشید: هدیش، ردای خشیارشا

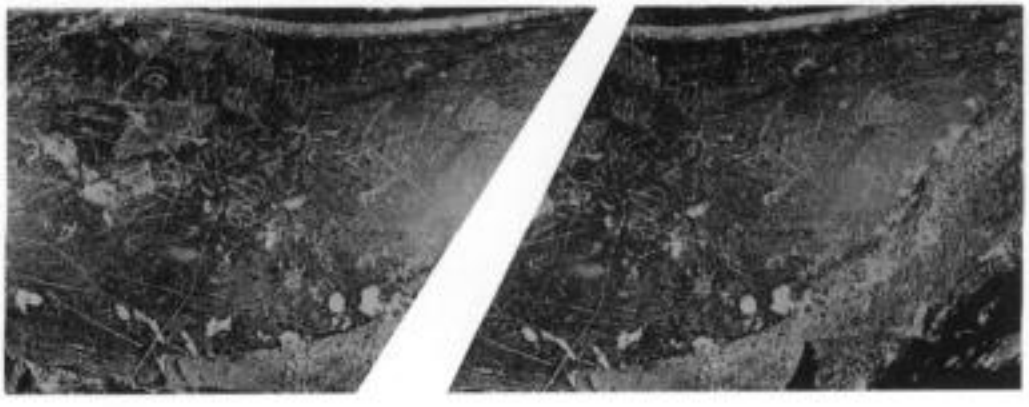
لوحه‌ی هفتادودوم



تخت جمشید: حرمسرا، افریز نقش شیر بر حاشیه‌ی ردای خشیارشا



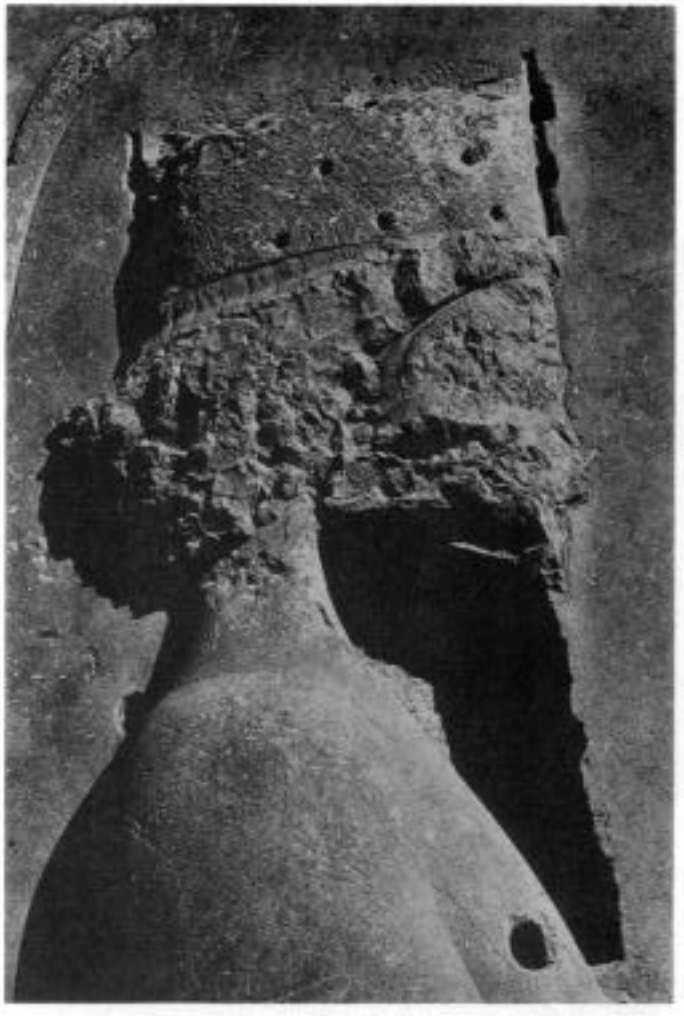
پاسارگاد: کاخ «پی»، چشم پیکره‌ی کوروش



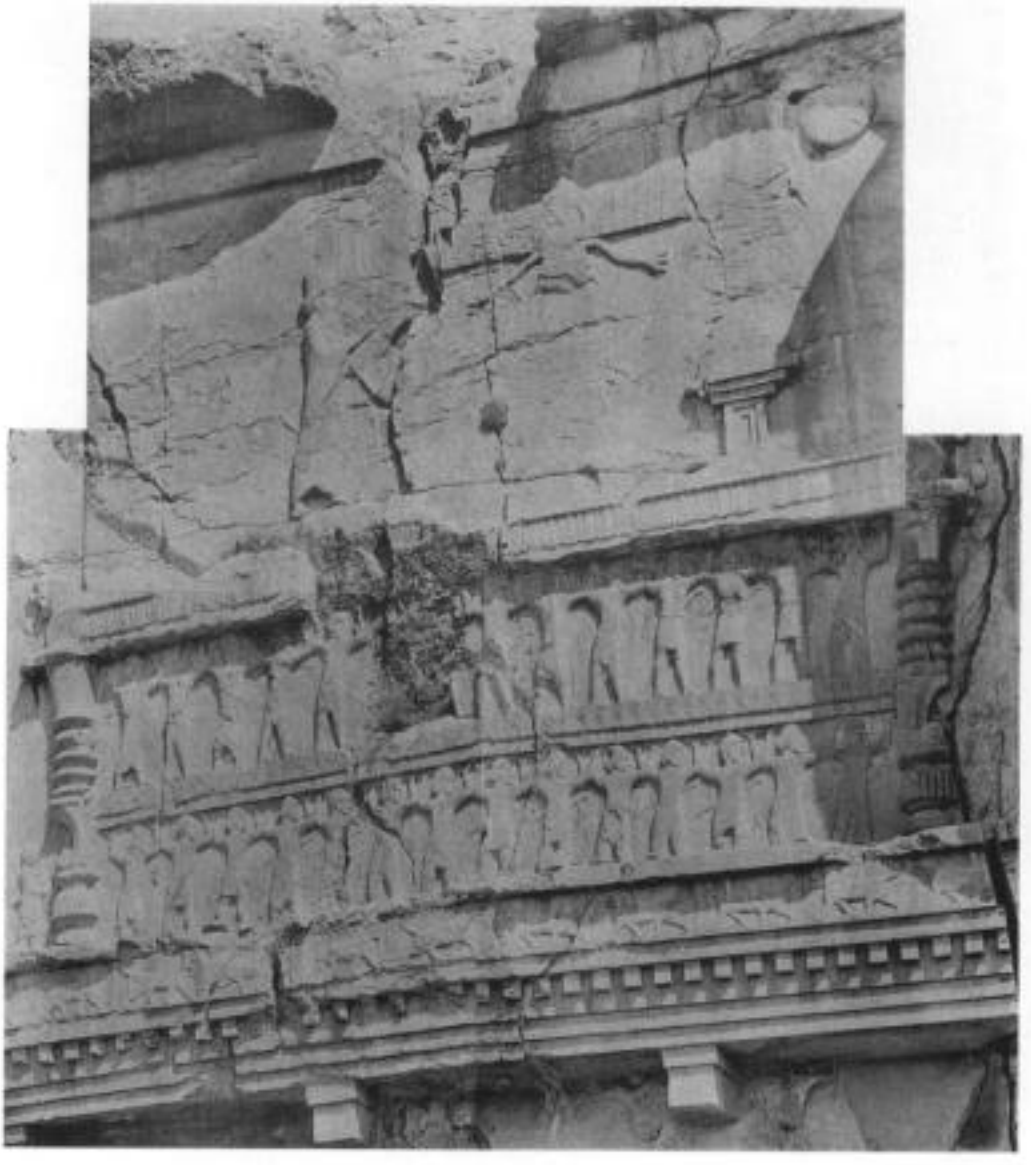
تخت جمشید: کاخ تچره، دیوارنگاشت سر انسان



تخت جمشید: پلکان دروازه‌ی سه‌دره، سر یکی از نجبای مادی



تخت جمشید: کاخ تچره، سر داریوش که زمانی طلا و لاجوردکاری بود



تخت جمشید: نقش برجسته‌ی تعای آرامگاه اردشیر دوم

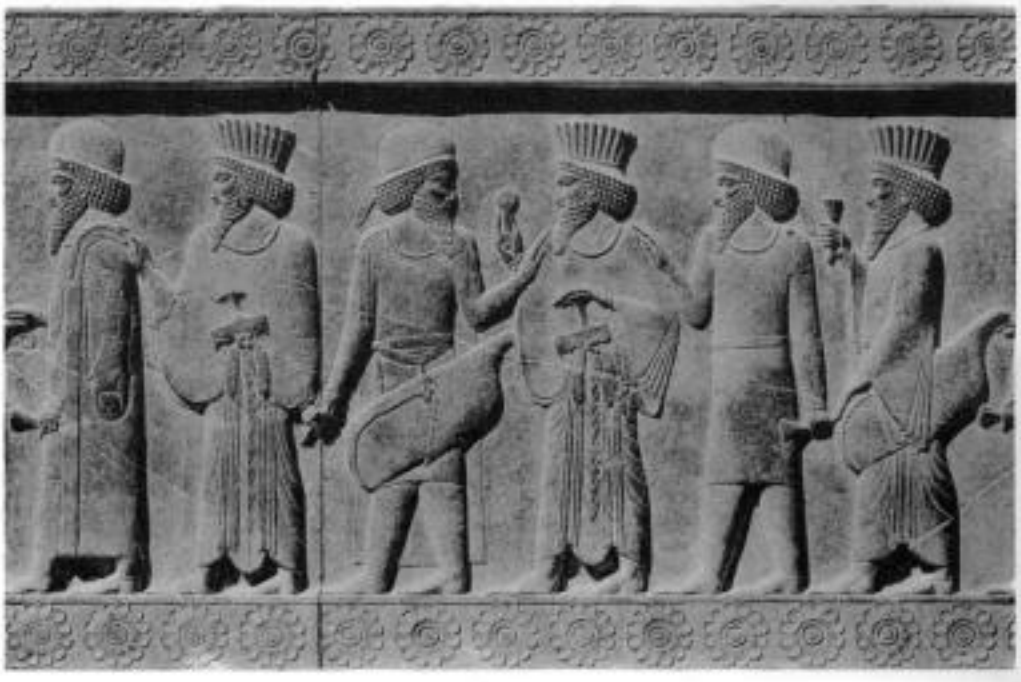


تخت جمشید: پله‌های آپادانا، سربازان گارد



تخت جمشید: پله‌های دروازه‌ی سه‌در»، سربازان گارد

لوحه‌ی هفتادوششم

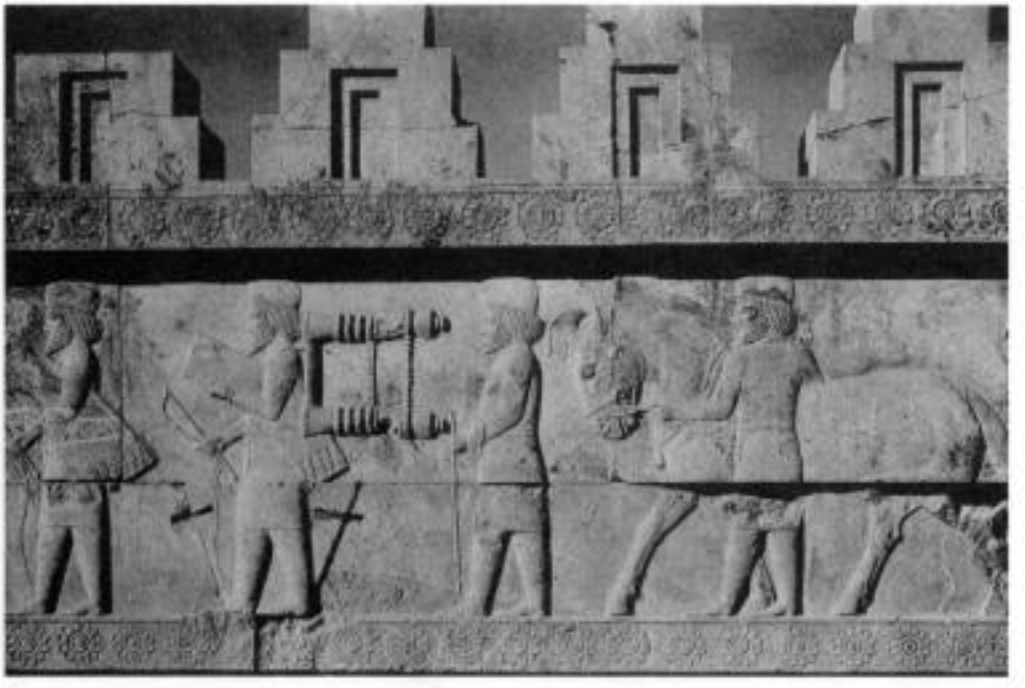


تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، تماشاچیان مادی و پارسی



تخت جمشید: پله‌های دروازه‌ی سه‌دره، مادها بالا می‌روند

لوحه‌ی هفتادوهفتم



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، مصطبه‌نشین، تخت و اسب شاه



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، گردونه‌ی شاه

لوحه‌ی هفتادوهشتم

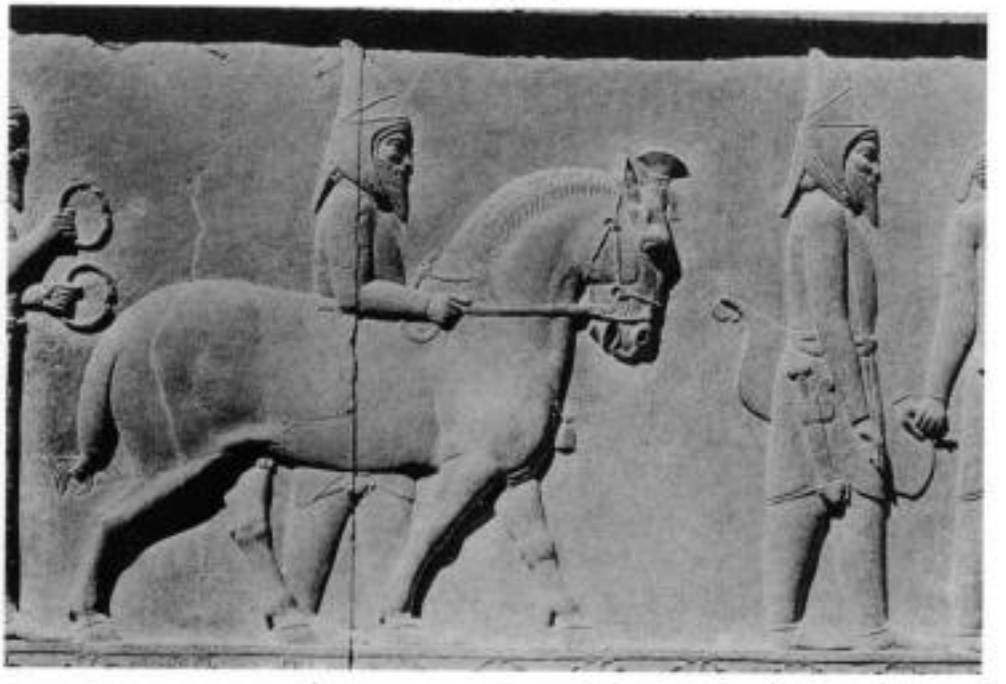


تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران سوری



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران لیدیایی

لوحه‌ی هفتادونهم



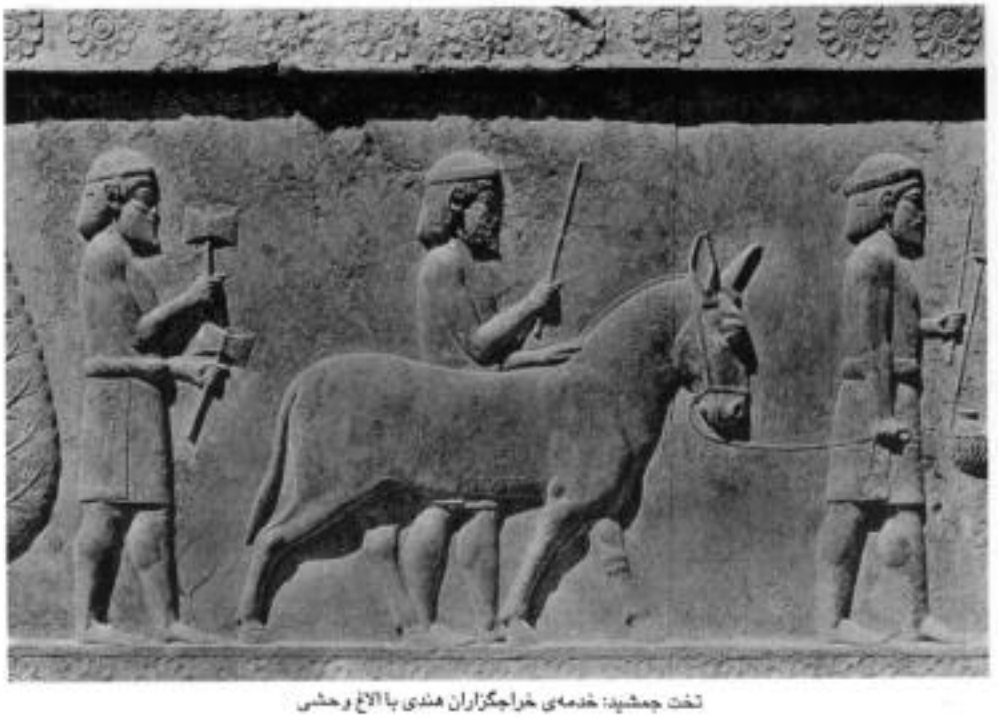
تخت جمشید: سکاهای اروپایی که اسب نری را می‌آورند



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران تته‌گوشی (تتگویی) که گاو نری را می‌آورند



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران کیلیکیایی با دو توچ



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران هندی با الاغ وحشی

لوحه‌ی هشتادویکم



تخت جمشید: حبشی‌ها که زرافه‌یی را می‌آورند



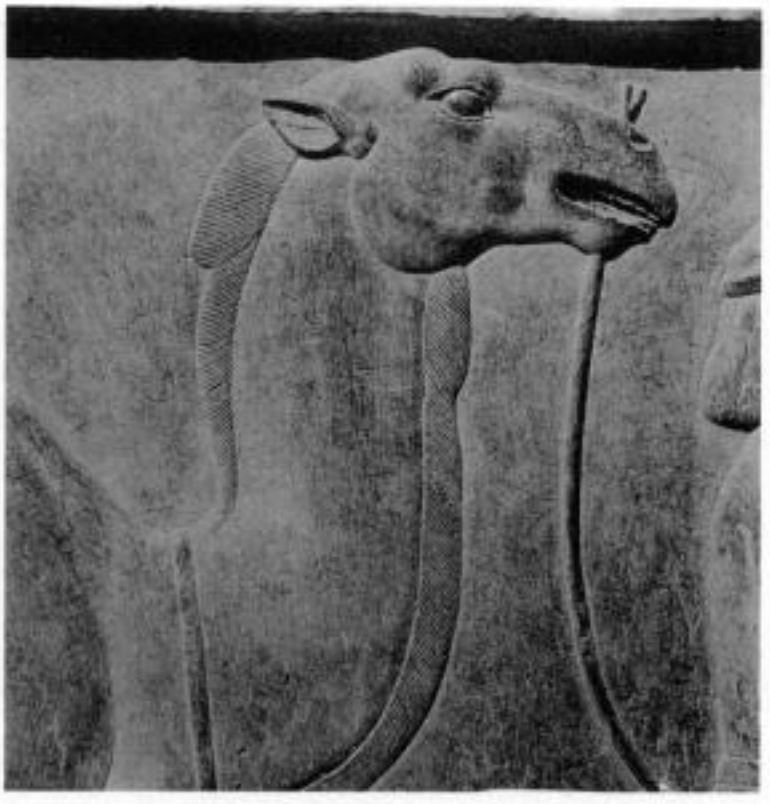
تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران باکتریایی که شتری را می‌آورند



تخت جمشید: کاخ تچره، خواجه‌ی بابلی



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، یک سوریه‌یی با گلدان

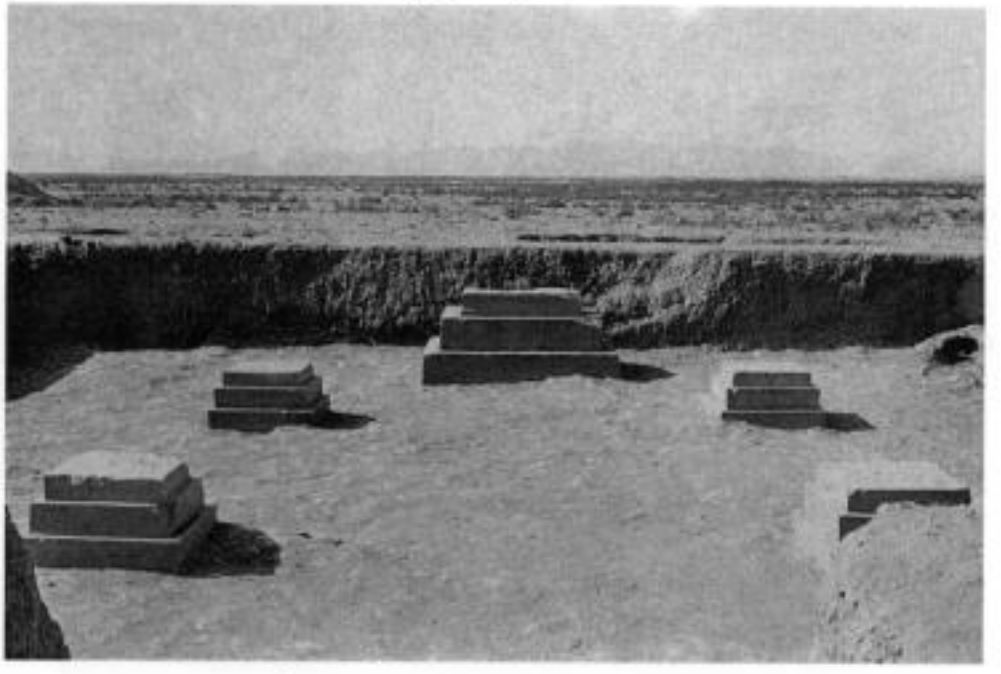


تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، سر شتر



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، سر ماده‌شیر

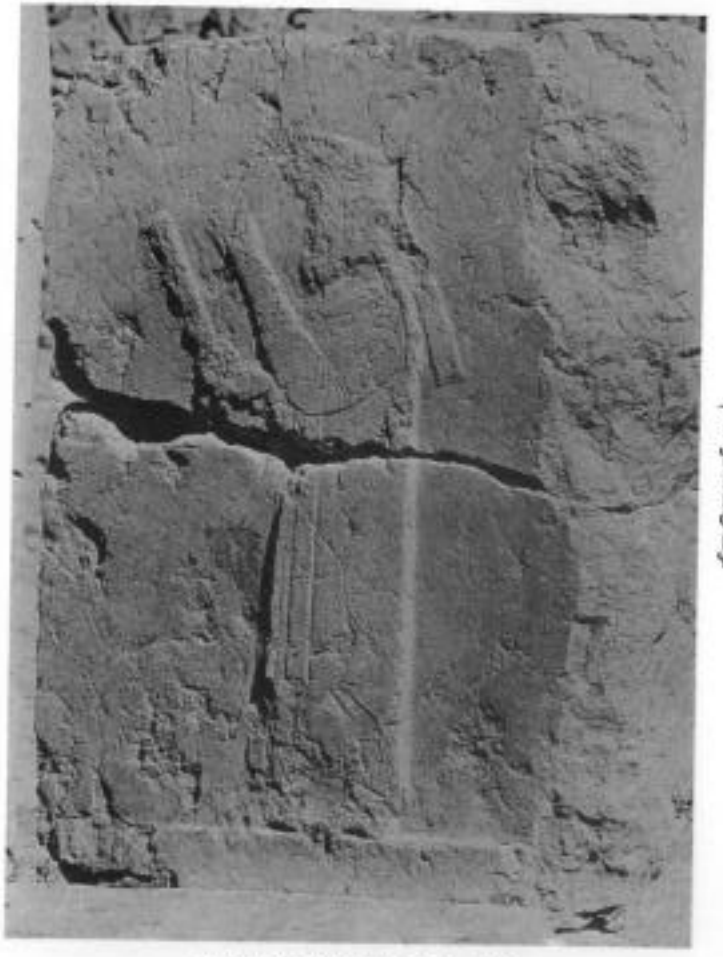
تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، پنج نمونه از جزئیات



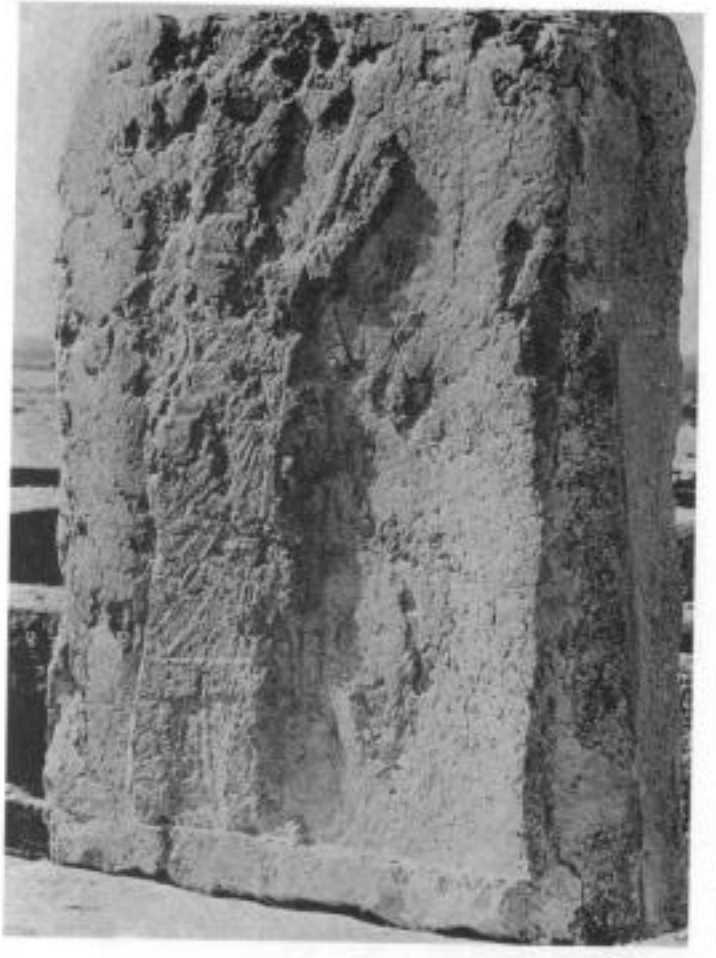
تخت جمشید: معبد فراته‌داره، درونخانه با چهار ستون و پله‌های آتشدان



تخت جمشید: معبد فراته‌داره، با منظره‌ی صفه‌ی تخت جمشید



تخت جمشید: معبد فرانه‌دار». نقش فرانه‌دار»



تخت جمشید: معبد فرانه‌دار». نقش شهبانو

لوحه‌ی هشتادوهفتم

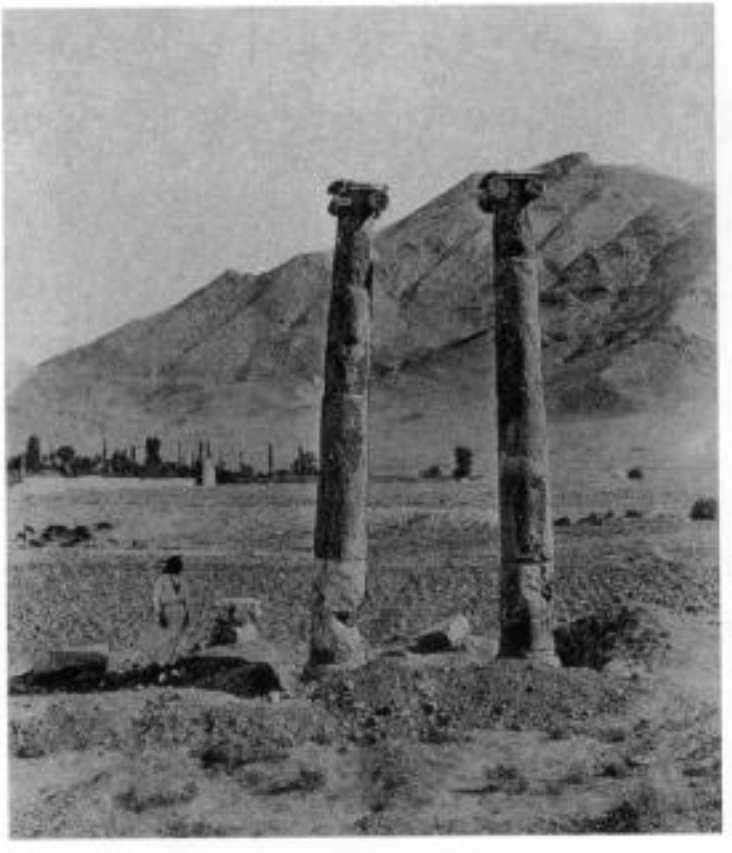


کنگاور: زیربنا و ستون‌های معبد



کنگاور: پایه‌ستون

لوحه‌ی هشتادوهشتم

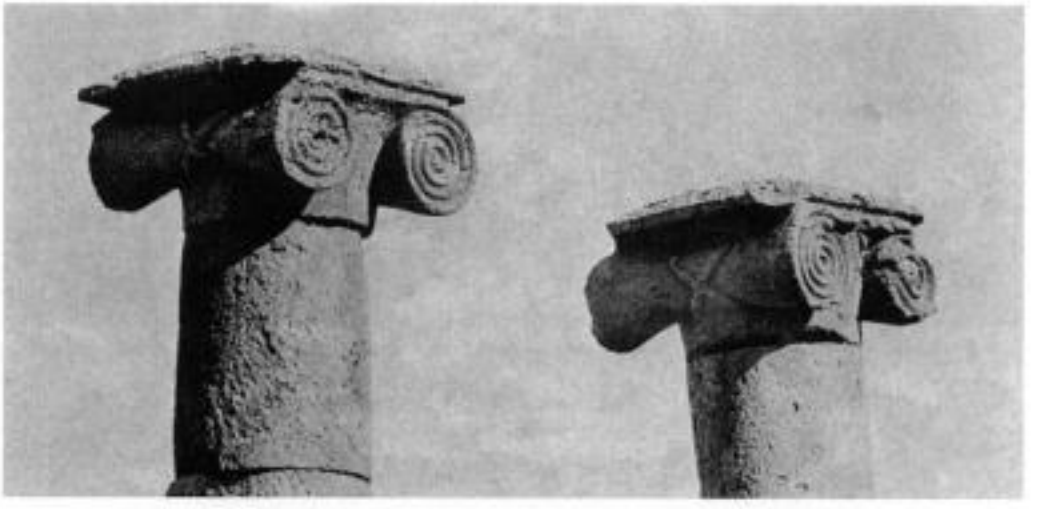


خورهه: معبد، دو ستون از ستون‌های گرداگرد



خورهه: معبد، پایه‌ستون‌های حفاری‌شده

لوحه‌ی هشتادونهم



خورهء دو سرستون آیونیایی







اورونجا برج، کیلیکیه؛ سرستون‌های قرنتی معبد سلوکوس نیکاتور



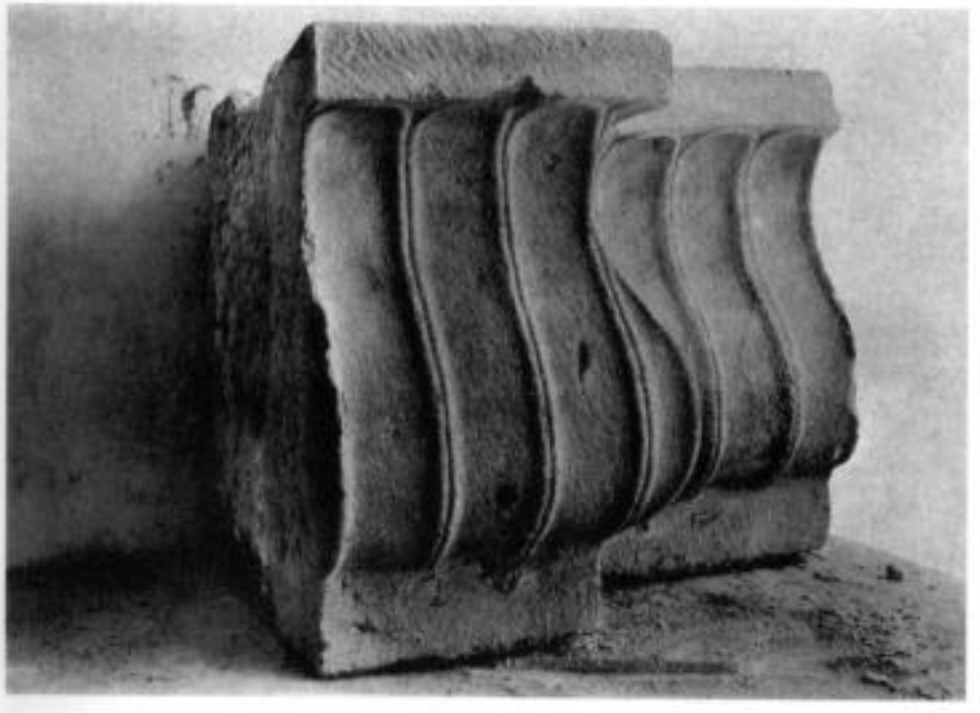
استخر: سرستون بزرگ با طرح برگ کنگری



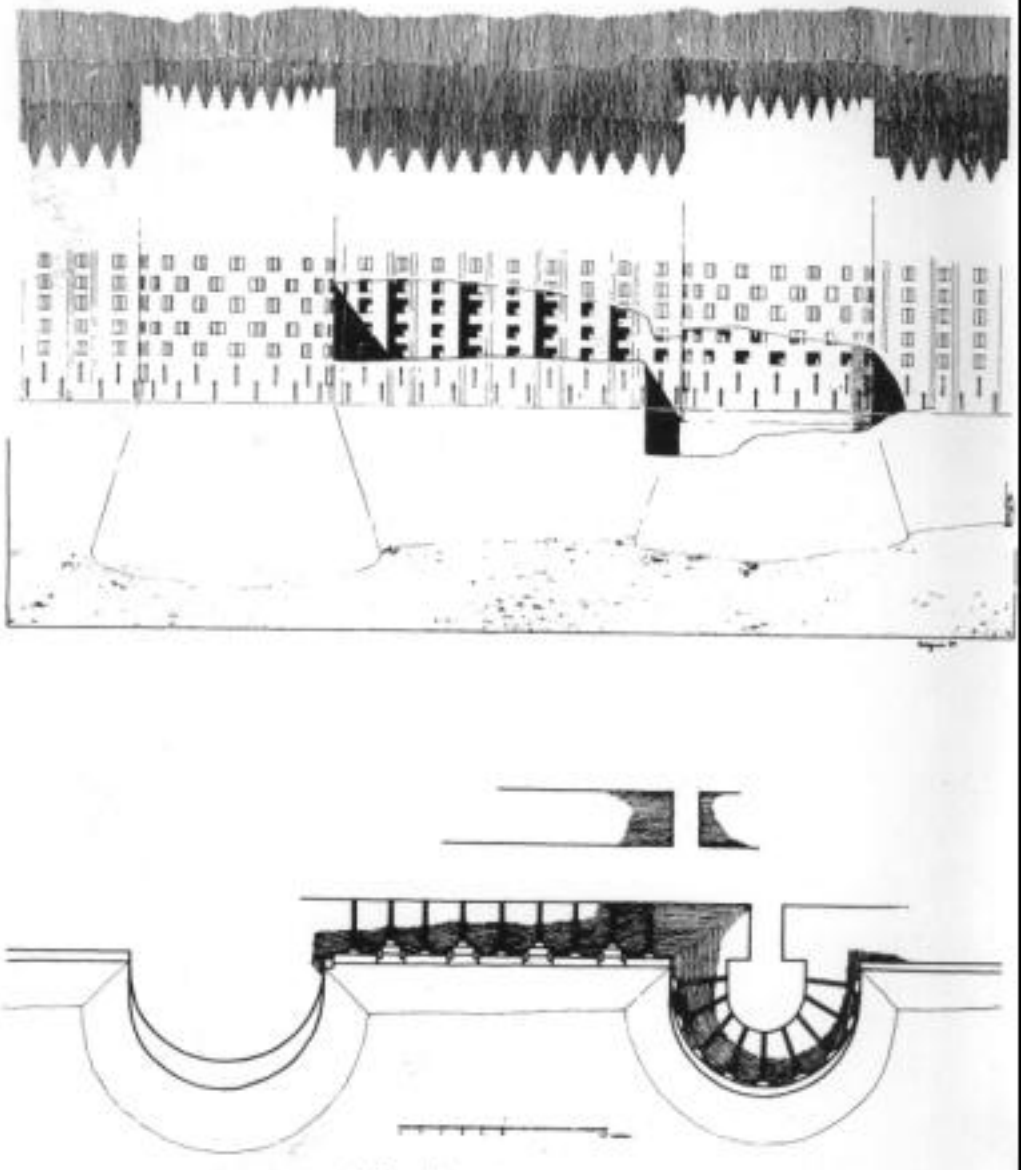
استخر: سرستون تیمستون



استخر: سرستون ناقوسی و پایه‌ستون برگ‌کنگری



استخر: سرستون از سنگ بزرگ آتشفشانی



استخر: نقشه‌ی حصار شهر (طرح برگنر)

لوحه‌ی نودوسوم

مسجد سلیمان: طاقچه



مسجدسلیمان: تختان و پلکان



مسجدسلیمان: منظره‌ی جانبی تختان

لوحه‌ی نودوپنجم

نخلت رستم: جزئیات سنگ

نخلت رستم در شهریار: منظره‌ی کلی

لوحه‌ی نودوششم



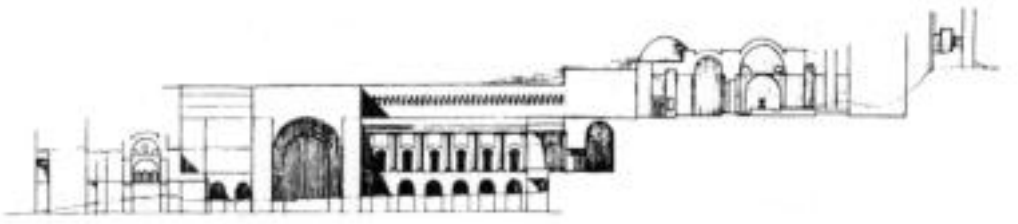
کوه خواجه: چکادی در دریاچه

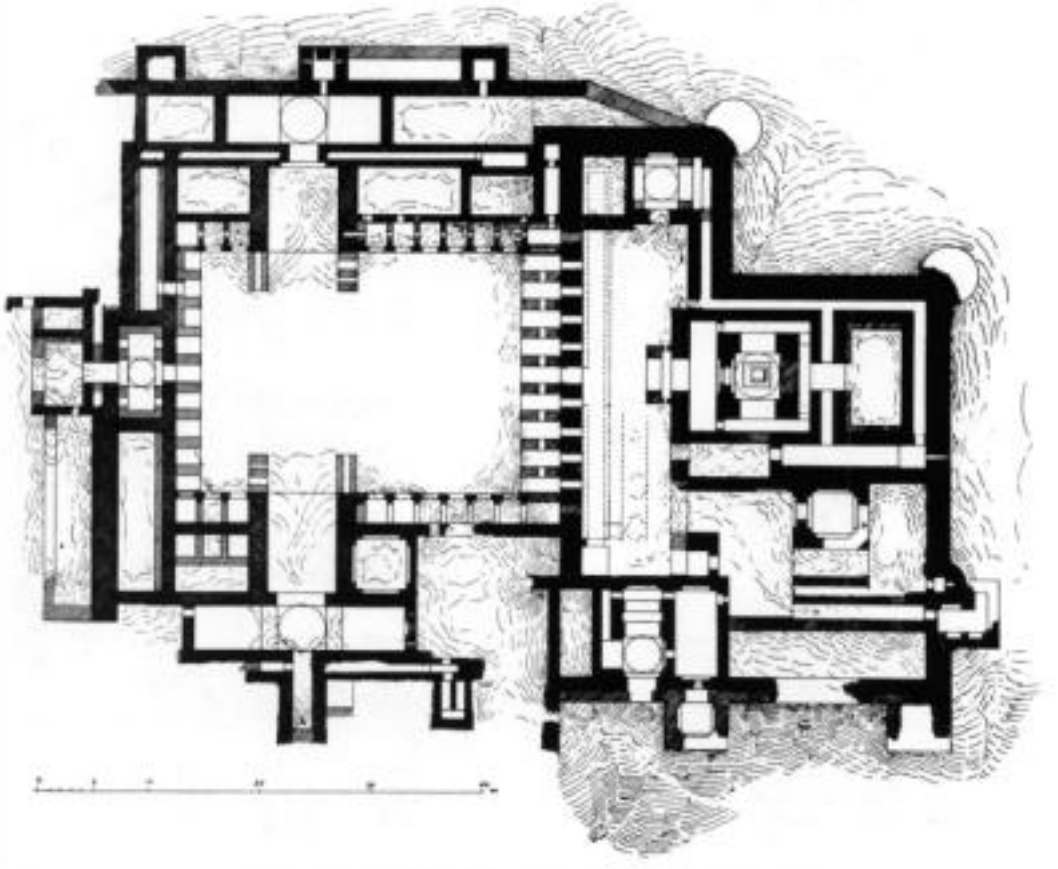


کوه خواجه: نمای درون محوطه‌ی اصلی

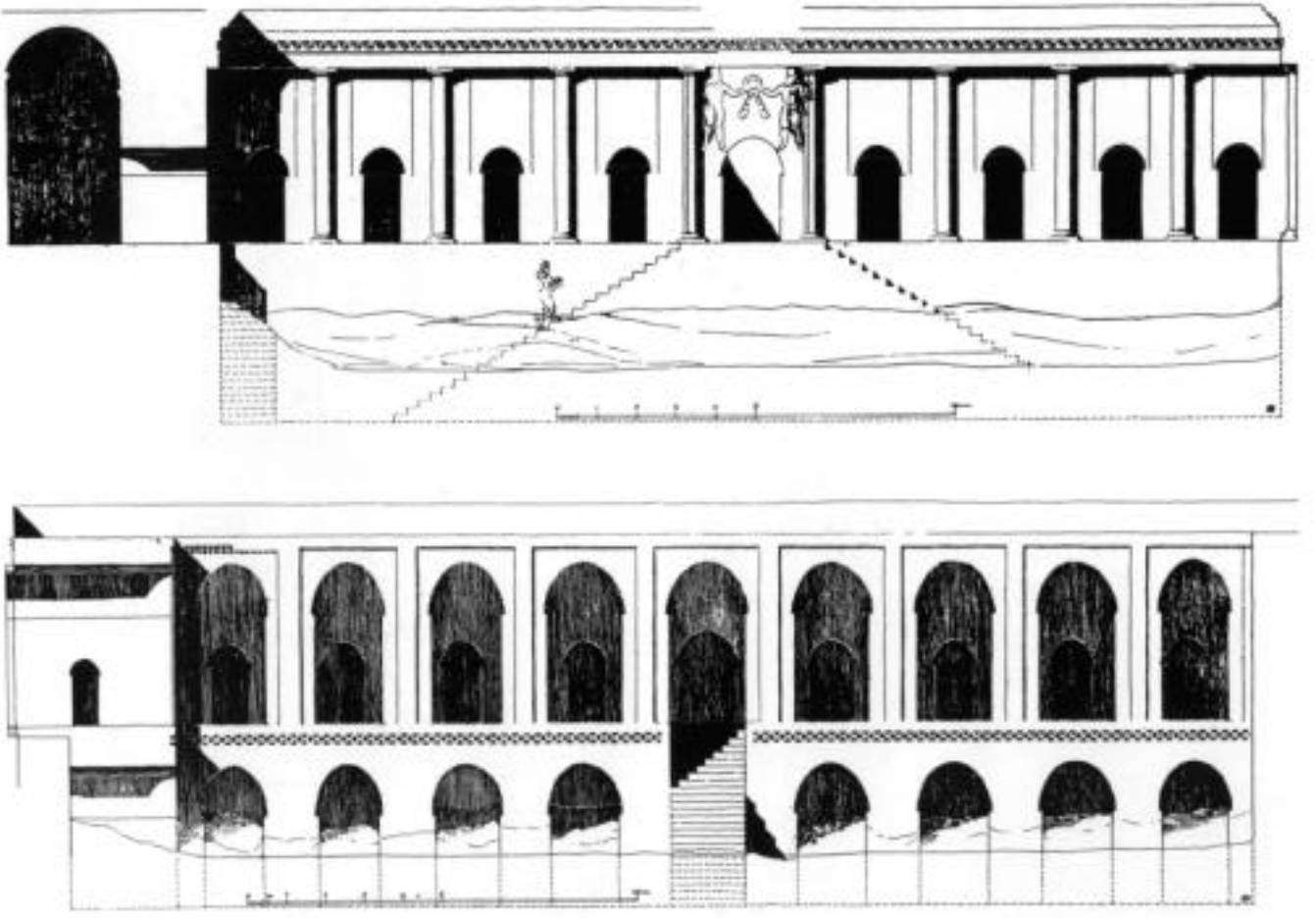


کوه خواجه: دو دوره‌ی ساختمانی نمای جلویی





کوه خواجه: نقشه‌ی کلی کف و مقطع ساختمان اصلی (طرح از هرتسفلد)



کوه خواجه: دو دوره‌ی ساختمانی نمای جلویی (طرح از هرتسفلد)

لوحه‌ی نوزدهم



کره خواجه: گهبری تزیینی



کره خواجه: آتشدان



کوه خواجه: دهلیز کاوش‌شده



کوه خواجه: درونخانه‌ی معبد



ترکیب‌بندی تزیینی



ترکیب‌بندی تزیینی



ایزد عشق سوار بر پلنگ



ایزد عشق سوار بر اسب

نوحه‌ی صدودوم



سر نقاشی به شیوه‌ی ایرانی



سر ایزد به شیوه‌ی یونانی

لوحه‌ی صدوسوم



سر کوچک یک مرد



فلوت‌زن



پیکره‌ی نیم‌تنه‌ی ایزدبانو

لوحه‌ی صدوچهارم



شاه و شهبانو



سه لیزه

لوحه‌ی صدویپنجم



آشور، لوح منقوش قائم پارتی



نمرود داغ، آنتیوخوس کماجنه و میترا



آشور، لوح منقوش قائم پارتی



تخت جمشید: پیکره‌ی کامل بز کوهی

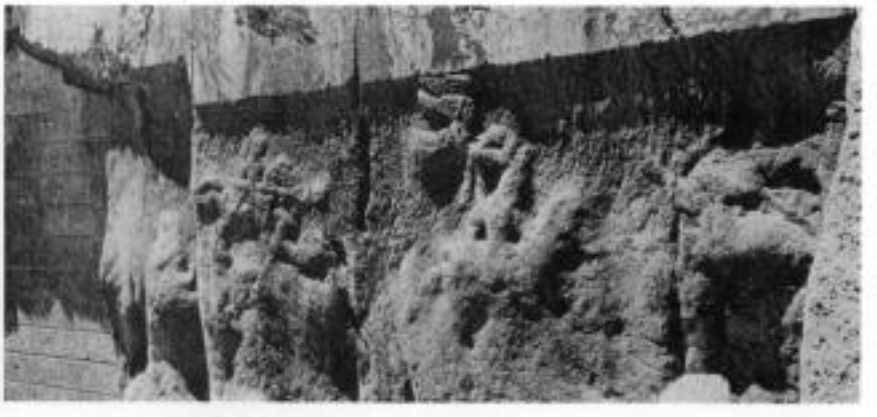


همدان: شیر بزرگ

لوحه‌ی صدوهفتم



سلماس: نقش برجسته‌ی اردشیر اول و شاهپور اول

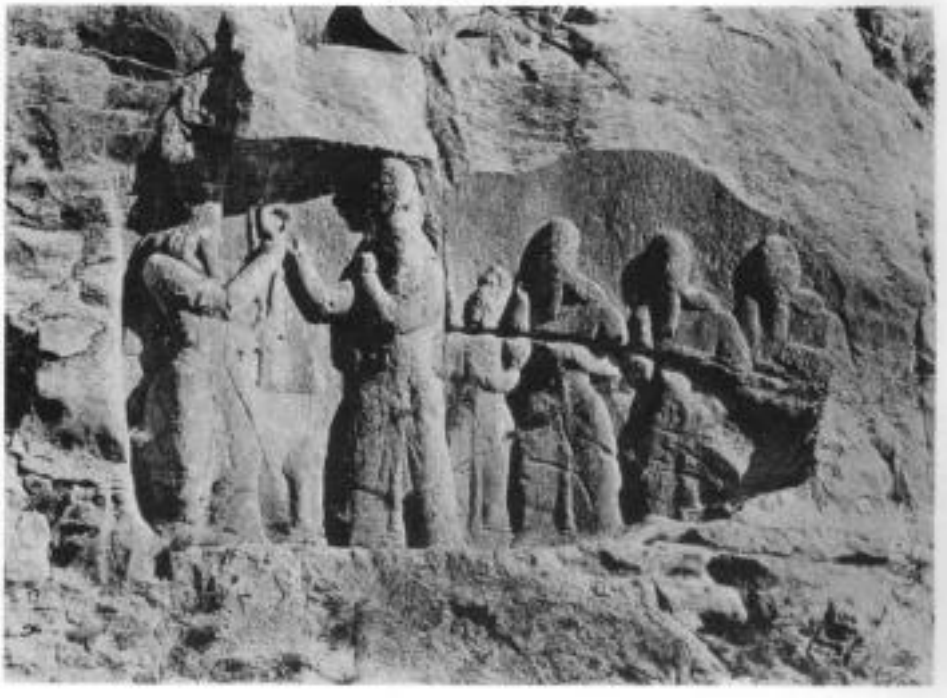


بیستون: نقش برجسته‌ی گودرز دوم



بیستون: جزئیات نقش برجسته‌ی مهرداد دوم

لوحه‌ی صدوهشتم



فیروزآباد نزدیک پل: نقش‌برجسته‌ی اردشیر اول [ساسانی]



نقش رجب: نقش‌برجسته‌ی اردشیر اول [ساسانی]



تنگه‌ی فیروزآباد: اردشیر اول و اردوان پنجم



فیروزآباد: شاهپور اول و وزیر پارتی

لوحه‌ی صدودهم



نقش رجب: اردشیر اول [ساسانی] با دو کودک



نقش رستم: اردشیر اول و سپر اردوان و اهریمن



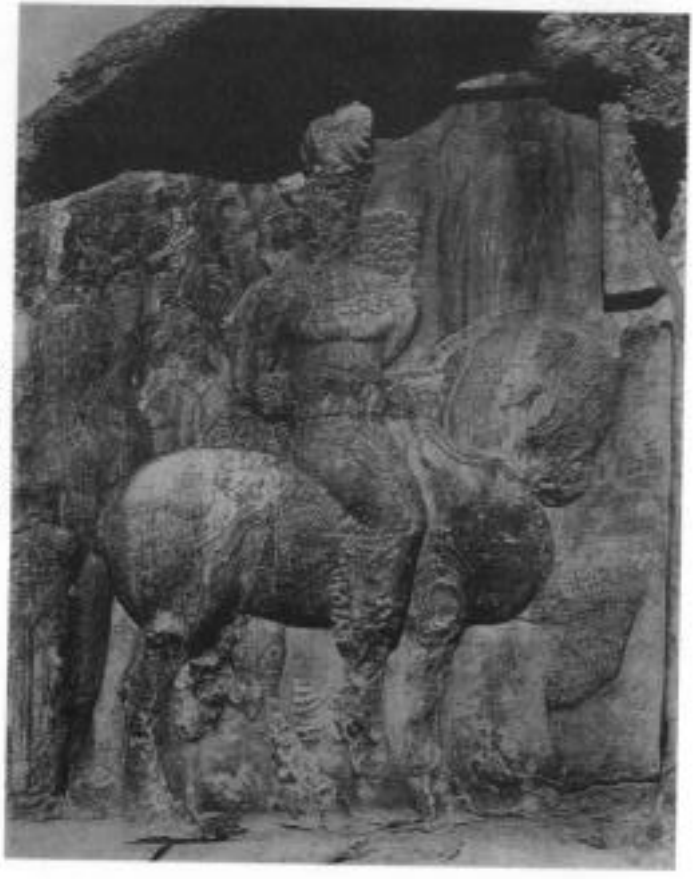
نقش رستم: سر شاهپور اول



بیشاپور: سر بهرام اول



نقش رستم: سر اورمزد



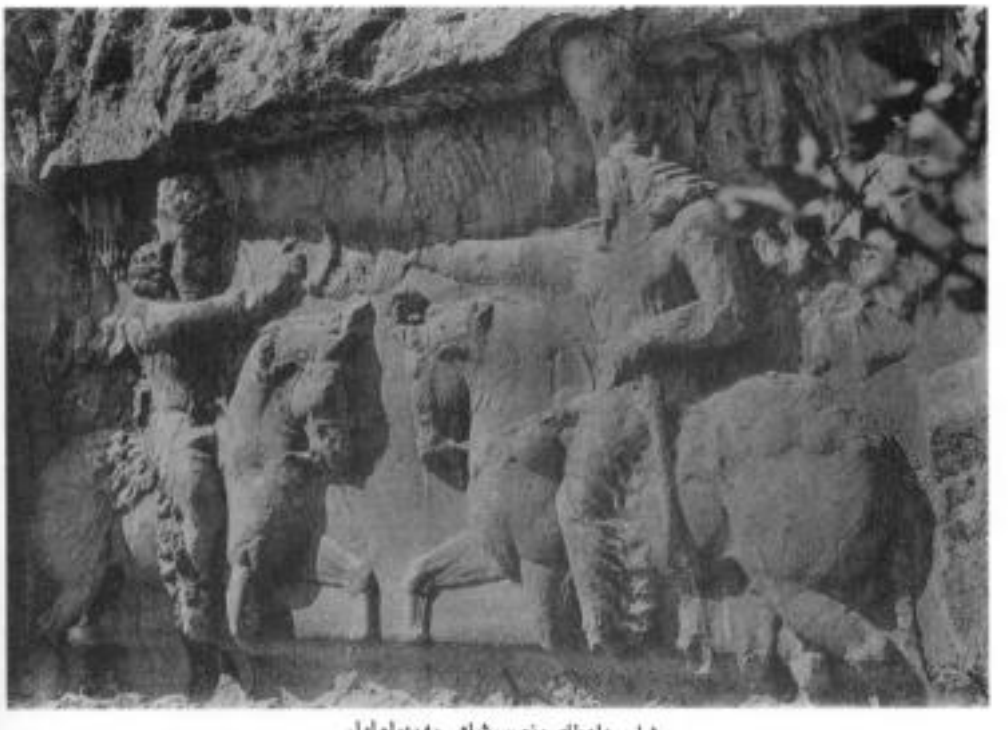
نقش رجب: شاهپور اول سوار بر اسب



نقش رجب: شاهپور اول، ایزد سوار بر اسب



نقش رستم: پیروزی شاهپور اول بر والرین



بیشاپور: اعطای منصب شاهی به بهرام اول

لوحه‌ی صدوچهاردهم

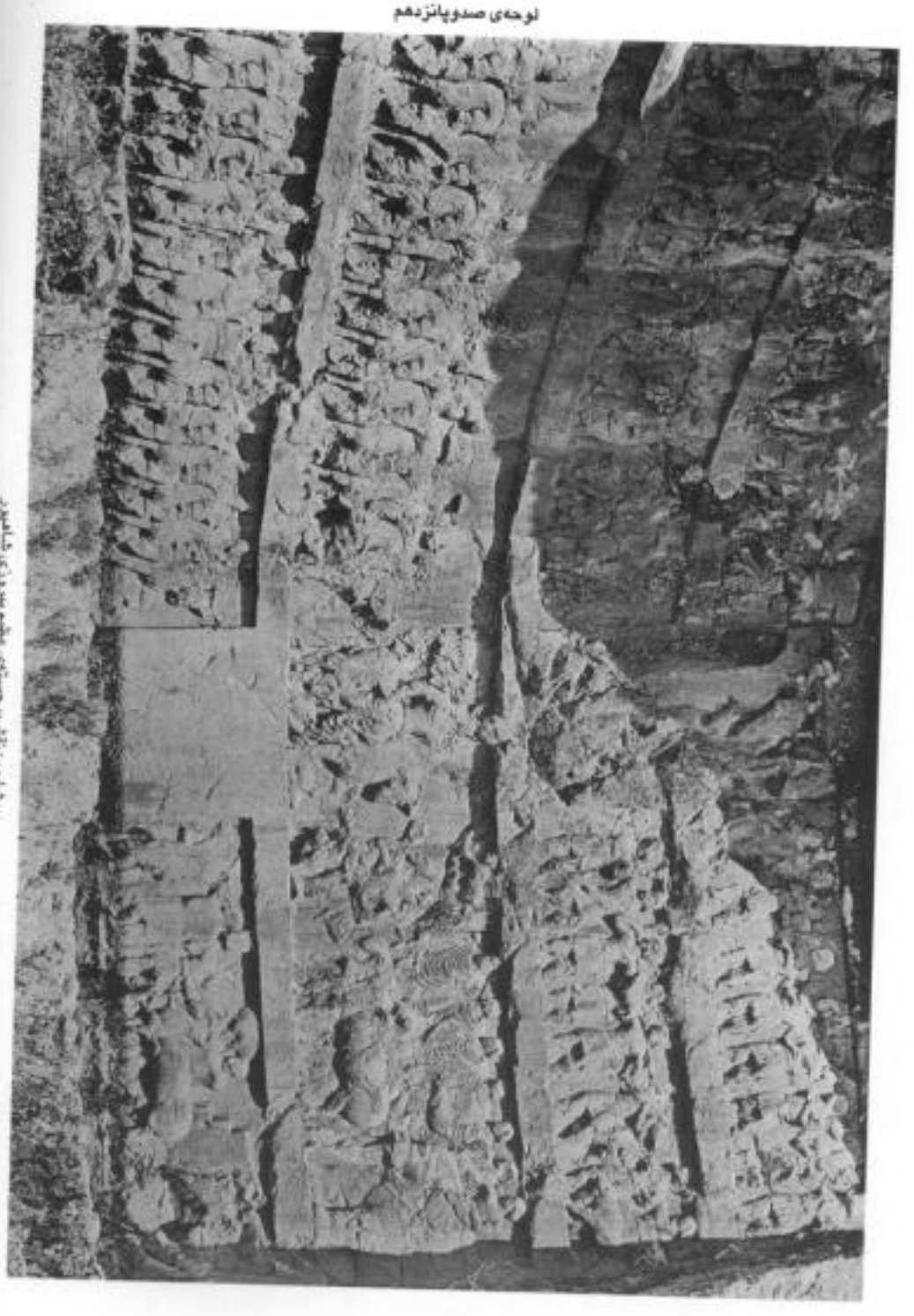


بیشاپور: امپراتور والرین



نقش رستم: امپراتور والرین

لوحه‌ی صدوپانزدهم



بیشاپور: نقش برجسته‌ی عظیم پیروزی شاپور





بیشاپور: دو روایت از پیروزی شاهپور بر والرین



بیشاپور: گردونه‌ی رومی در رژه‌ی پیروزی



بیشاپور: اسب یدک شاهپور

لوحه‌ی صدوهیجدهم



بیشاپور: فیل در رژه‌ی پیروزی بر رومی‌ها



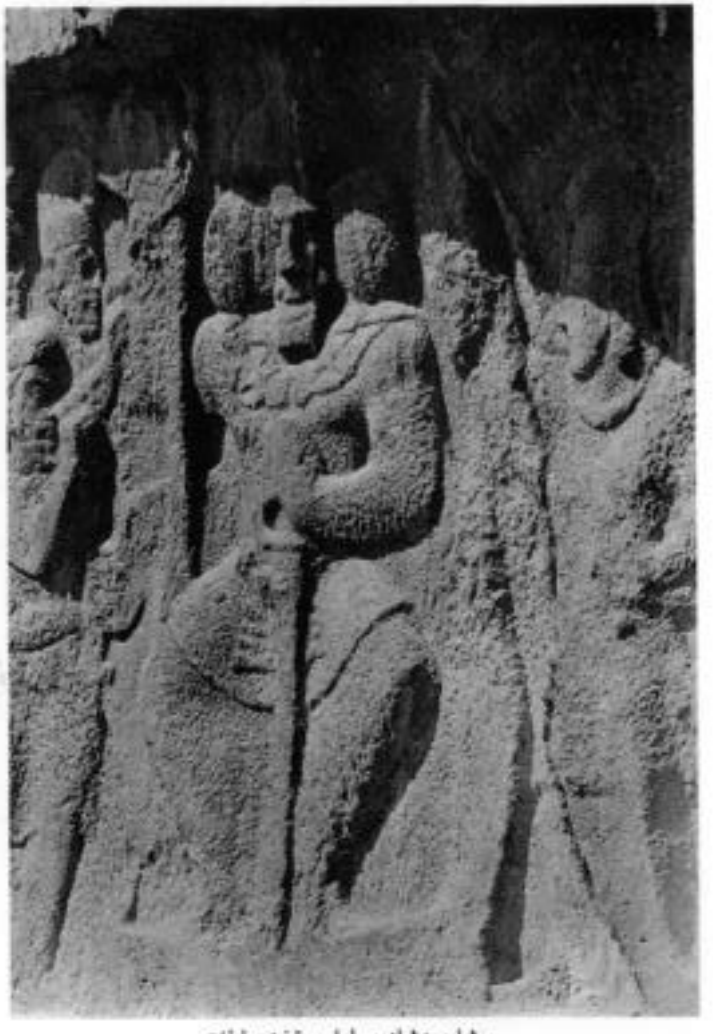
بیشاپور: فیل در رژه‌ی پیروزی بر هندی‌ها



بیشاپور: سه نوازنده‌ی ایرانی با آلات موسیقی



بیشاپور: سه نجیبزاده‌ی ایرانی با کلاه‌گیس



بیشاپور: شاهپور اول بر تخت سلطنت



نقش بهرام: بهرام دوم بر تخت سلطنت

لوحه‌ی صدوبیست‌ویکم





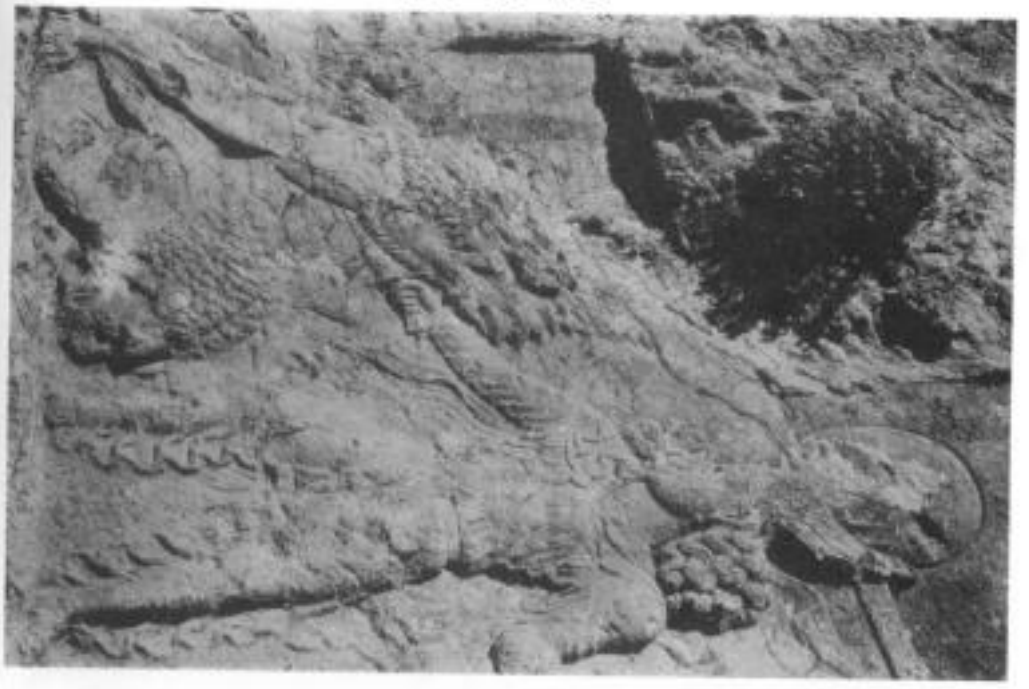
غار بیشاپور: مجسمه‌ی شاهپور اول

نوحه‌ی صدوبیست‌ودوم



بیشاپور: بهرام دوم و اعیان

لوحه‌ی صدوبیست‌وسوم





سر مطهر شکار شیر بهرام دوم



نقش رستم: نرسی و آناهیتا



نقش رستم: بهرام دوم و نیم‌تنه‌ی چند تن از بزرگان



نقش بهرام: بهرام دوم و نیم‌تنه چند تن از بزرگان

توحه‌ی صدوبیست‌وپنجم



نقش رستم: سر نرسی

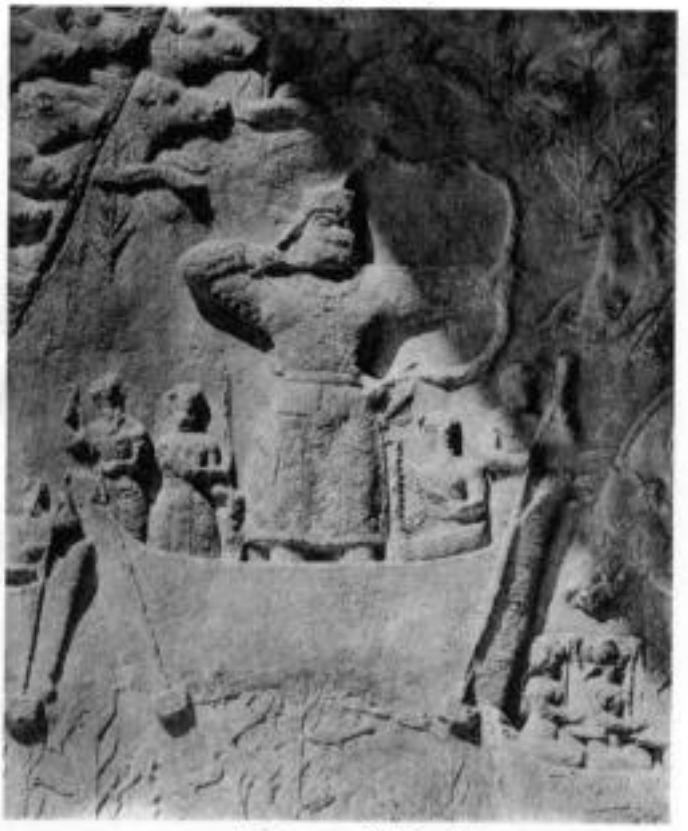


نقش رستم: سر آناهیتا



طاق بستان: اعطای منصب شاهی به اردشیر دوم از سوی هرمزد و میترا

لوحه‌ی صدوبیست‌وهفتم



طاق بستان: خسروپرویز در قایق



طاق بستان: زنان خنیاگر در قایق

لوحه‌ی صدوبیست‌وهشتم



طاق بستان: شترها و گوزن



طاق بستان: گرازهای وحشی



طاق بستان: پایان شکار آهو



طاق بستان: پایان شکار گراز



طاق بستان: تزیینات برگ کنگری



طاق بستان: تزیینات ستون چهارگوش توکار



مهرهای ساسانی و دو سکه